MUSAS

Revista Brasileira de Museus e Museologia

NÚMERO 3 • 2007

Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
Departamento de Museus e Centros Culturais

Em sociedades complexas, multiculturais e pluriétnicas, os temas da cultura constituem um desafio constante. Nessas sociedades, o desenvolvimento passa necessariamente pelo respeito à diversidade cultural e pelo exercício de novos direitos, entre os quais se incluem os direitos à cultura, a memória, ao patrimônio e ao museu. Em uma sociedade complexa como a brasileira, os museus particulares ou públicos são (ou devem ser) espaços públicos e privilegiados da *res publica*. Não falo da república como alguma coisa perdida num passado qualquer, mas como um desafio atualizado para os nossos museus. Pensá-los por este prisma significa também compreendê-los como lugar de direito e cidadania, como lugar de inclusão cultural, de resistência e combate aos preconceitos de toda ordem, sejam eles religiosos, raciais, sexuais ou sociais.

No momento em que a experiência pioneira do Museu da Maré completou o seu primeiro aniversário de atividades ininterruptas, vale fazer uma reflexão sobre essa ação. Entre outras tantas coisas, é isso que este terceiro número de *Musas – Revista Brasileira de Museus e Museologia* traz para todos os seus leitores. Assim como a cidade, o museu é um espaço de conflito, por ser também um espaço da diversidade. E o Museu da Maré é um exemplo de museu que pensa a cidade e com ela se articula.

Mais ainda, o presente número da revista é inteiramente interdisciplinar e transdisciplinar, tal como o campo museal. Temos neste número reflexões sobre a arte, sobre a ciência, sobre a tecnologia e, de modo especial, sobre a educação e o lugar do público nos museus – temas que merecem constantes reflexões. Assim, a publicação de *Musas* é mais uma contribuição do Departamento de Museus e Centros Culturais do Iphan para a articulação deste campo plural e para estimular o desenvolvimento de antigos sonhos e projetos museológicos.

José do Nascimento Junior
Diretor do Departamento de Museus e Centros Culturais do Iphan

SUMÁRIO

Os museus são bons para pensar, sentir e agir

Os museus estão entre os locais que nos proporcionam a mais elevada idéia do homem, diz André Malraux. Eles são janelas, portas e portais; elos poéticos entre a memória e o esquecimento, entre o eu e o outro; elos políticos entre o sim e o não, entre o indivíduo e a sociedade. Tudo o que é humano tem espaço nos museus. Eles são bons para exercitar pensamentos, tocar afetos, estimular ações, inspirações e intuições.

Como tecnologias ou ferramentas que articulam múltiplas temporalidades em diferentes cenários sócio-culturais, como territórios que propiciam experiências de estranhamento e familiarização, como entes que devoram e ressignificam o sentido das coisas, os museus operam com memórias e patrimônios e fazem parte das necessidades básicas dos seres humanos. Por este caminho, pode-se compreender que em todo e qualquer museu está presente o gênio humano, a indelével marca da humanidade.

Entre os mais diferentes grupos culturais e sociais há uma nítida necessidade e uma notável vontade de memória, de patrimônio e de museu. Esse fenômeno social não é uma exclusividade do mundo contemporâneo, ainda que no mundo contemporâneo ele tenha grande visibilidade. A essas necessidades e vontades não corresponde automaticamente a garantia dos direitos à memória, ao patrimônio e ao museu. O exercício desses direitos de cidadania precisa ser conquistado, afirmado e reafirmado cotidianamente.

O presente número de *Musas – Revista Brasileira de Museus e Museologia* sublinha os direitos à memória, ao patrimônio e ao museu como direitos de todos e, por isso mesmo, traz na seção "Museu Visitado" o Museu da Maré, inaugurado em maio de 2006, no maior complexo de favelas do estado do Rio de Janeiro. Para o desenvolvimento dessa seção, a contribuição de Antônio Carlos Pinto Vieira, Cláudia Rose Ribeiro da Silva, Luís Antônio de Oliveira e Marcelo Pinto Vieira – verdadeiros protagonistas do Museu da Maré – foi fundamental. Registramos aqui os agradecimentos de toda a nossa equipe.

Além do "Museu Visitado", cujos textos são produzidos ou encomendados por nós, gostaríamos de registrar a boa acolhida de *Musas* por estudantes, professores, técnicos e pesquisadores; orgulhamo-nos não apenas da quantidade de referências aos números anteriores como fontes de pesquisa e debate, mas também da generosa colaboração dos autores para a realização deste número. Ao abrirmos uma seleção de artigos, não esperávamos receber quase 70 textos, o que mostra um extraordinário vigor do tema e parece confirmar que em boa hora foi criado um periódico especializado em museus e museologia. Portanto, embora a seleção dos trabalhos tenha sido difícil, em

virtude da grande quantidade e da qualidade dos textos apresentados, a construção deste terceiro número foi motivo de alegria e de uma lide prazerosa. Somos gratos a todos os autores que participaram do processo seletivo, que constituem um claro indicativo da força do campo museal. De igual modo, somos gratos a Ana Gabriela Dickstein e Marcia Mattos, pelo incansável trabalho para a publicação da revista.

Como se pode verificar, contamos no presente número com a participação de 29 autores, responsáveis pela produção e assinatura de 23 textos. Abrimos a seção de artigos com o extraordinário ensaio de Arjun Appadurai e Carol A. Breckenridge – "Museus são bons para pensar: o patrimônio em cena na Índia". Registramos a generosidade e a prontidão com que os autores concordaram em publicá-lo em português no nosso periódico.

Na seqüência, encontramos variados textos de autores brasileiros e um de autor português, Fernando João M. Moreira, que se dedica ao exame do "Conceito de público nos museus locais".

Entre os autores brasileiros encontram-se Elena Fioretti e Luís Fernando Lazzarin, que comparecem com um texto que trata das relações entre o museu e o público jovem, a partir de projeto desenvolvido em parceria entre a Universidade Federal de Roraima e o Museu Integrado de Roraima. Em seguida, temos o trabalho de Amalhene Baesso Reddig e Maria Isabel Leite que investigam "O lugar da infância nos museus", adotando como referencial teórico autores como Walter Benjamin.

Neste terceiro número de *Musas*, destaca-se também um interessante conjunto de artigos que tratam de questões pertinentes ao mundo da arte, a começar com o texto de Emerson Dionísio Gomes de Oliveira, que põe em discussão o modo como os arte-educadores lêem as produções coletivas da arte contemporânea. Ricardo Aquino, por seu turno, apresenta o conceito do Museu Bispo do Rosário a partir de uma determinada perspectiva de criação artística e analisa de modo crítico certos modelos de museus clássicos e determinados modelos da chamada nova museologia. Na seqüência, Carolina Amaral examina "A *Video Art* brasileira" a partir da exposição realizada em 1975, no Institute of Contemporary Art da Universidade da Pensilvânia, Estados Unidos, evento basilar para o surgimento da videoarte no país. Já Anna Paola P. Batista analisa a participação do colecionador e mecenas Raymundo Ottoni de Castro Maya na criação e direção do MAM-Rio e seu interesse nas bienais de São Paulo, revelando o seu envolvimento na renovação do ambiente cultural brasileiro e no processo de institucionalização do moderno, durante os anos 40 e 50.

Com um olhar voltado para o campo da filosofia, da ciência e da tecnologia encontramos os artigos de: Aparecida M. S. Rangel, que ana-

lisa a presença das categorias vida e morte nos museus-casas, buscando compreender sua inserção no imaginário popular, bem como sua dimensão histórico-científica; Flávia Biondo da Silva e Andréia Benetti-Moraes, que apresentam a transformação do Museu Zoobotânico Augusto Ruschi, da Universidade de Passo Fundo; Vera Dodebei e Inês Gouveia, que analisam o *site* do Museu Virtual da Faculdade de Medicina da UFRJ para articular os pressupostos teóricos da virtualidade e a condição de existência do museu virtual, e Núbia Soraya de Almeida Ferreira, que aborda a origem do Instituto de Pesquisa Científica e Tecnológica do Estado do Amapá – Iepa e a trajetória de criação do Museu Sacaca.

Por fim, como quem sugere uma volta ao princípio, encontramos o texto de Márcia Scholz de Andrade Kersten e Ana Maria Aimoré Bonin: "Para pensar os museus, ou quem deve controlar a representação do significado dos outros?". As autoras discutem os museus a partir da organização das coleções etnográficas e enfatizam suas articulações com a antropologia.

Na seção "Muselânea", encontramos resenhas, ensaios, notícias, notas, breves reflexões, crítica de exposições, contos e uma sensível alocução proferida por Luiz Fernando Dias Duarte, em 2006, por ocasião de sua posse na Presidência da Sociedade de Amigos do Museu Nacional.

Os museus e também as revistas fazem parte dos gestos que nos humanizam, são produzidos por indivíduos mergulhados na vida social; indivíduos que são unos e múltiplos ao mesmo tempo, indivíduos que em conjunto inventam novos tempos. *Musas*, de algum modo, é singular e plural; é una e múltipla; é um singelo exercício de comunicação e invenção de outros tempos. Os museus e também as revistas são bons para pensar, sentir e agir.

Mário de Souza Chagas e
Claudia M. P. Storino
Editores de Musas

artigos

Arjun Appadurai

Carol Breckenridge

Claudia M. P. Storino

Elena Fioretti

Luís Fernando Lazzarin

Amalhene Baesso Reddig

Maria Isabel Leite

Emerson Dionisio Gomes de Oliveira

Ricardo Aquino

Carolina Amaral de Aguiar

Anna Paola P. Baptista

Aparecida M. S. Rangel

Flávia Biondo da Silva

Andréia Benetti-Moraes

Vera Dodebei

Inês Gouveia

Fernando João de Matos Moreira

Núbia Soraya de Almeida Ferreira

Márcia Scholz de Andrade Kersten

Anamaria Aimoré Bonin

Museus são bons
o patrimônio em cena na Índia[1]

Arjun Appadurai e Carol A. Breckenridge
Tradução de Claudia M. P. Storino

Resumo do artigo

Os autores analisam a situação dos museus na Índia, colocando que estes participariam de uma categoria transnacional de formas culturais desenvolvida ao longo dos dois últimos séculos e alheia a distinções e relacionamentos europeus habituais. Desenvolvem também a idéia de que a experiência museal constitui um momento dialógico dentro de um processo maior de criação de "literacia cultural", no qual há um papel preponderante de narrativas influenciadas pelos meios de comunicação. Neste contexto, os museus são apresentados como parte de um "complexo expositivo" no qual espetáculo, disciplina e poder do Estado interligam-se a questões de entretenimento, educação e controle.

Palavras-chave

Museus na Índia, público nos museus, "complexo expositivo".

Um dos fatos notáveis a respeito de sociedades complexas como a da Índia é que elas não cederam às instituições formais de ensino o papel principal nos processos de aprendizagem. Nesse tipo de sociedade complexa, os grupos urbanos tendem a monopolizar a instrução pós-secundária e as faculdades e universidades tendem a ser controladas pela classe média alta. Em tais sociedades, portanto, o saber está mais freqüentemente ligado ao aprendizado prático e à socialização informal. Também, e não por coincidência, essas são sociedades em que a história e o patrimônio ainda não fazem parte de um passado ultrapassado, institucionalizado em livros de história e em museus. O patrimônio é, antes, um componente ativo do meio ambiente humano e, desta forma, uma parte crucial do processo de aprendizado. Estas observações são particularmente dignas de nota, uma vez que sociedades como a da Índia são freqüentemente criticadas por terem criado instituições educacionais onde o aprendizado não prospera e onde o *credencialismo*[2] tornou-se um modo mecânico de seleção num contexto econômico extremamente difícil.

Os meios informais de aprendizado em sociedades como a da Índia não são, portanto, meras curiosidades etnográficas. São recursos culturais legítimos que (corretamente compreendidos e utilizados) podem bem aliviar as inúmeras pressões artificiais colocadas sobre a estrutura educacional formal. Os museus constituem um componente emergente desse mundo da educação informal, e o que aprendermos a respeito dos museus na Índia nos revelará coisas importantes sobre a aprendizagem, o ato de ver e os objetos, o que, por sua vez, deverá estimular abordagens criativas e críticas dos museus (e dos sistemas informais de aprendizado) em outros lugares.

Os museus na Índia olham simultaneamente para duas direções. Eles

para pensar:

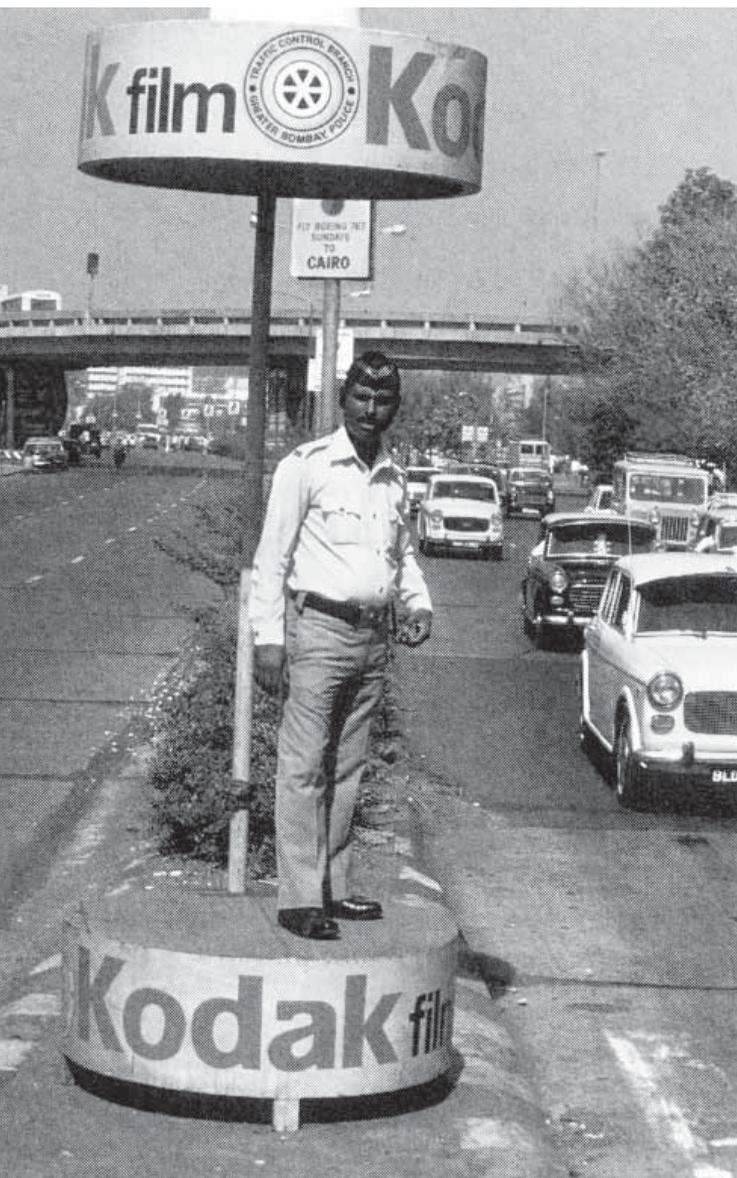
participam de uma categoria transnacional de formas culturais que emergiu nos dois últimos séculos e que agora unifica boa parte do mundo, especialmente suas áreas urbanas.[3] Os museus também pertencem às formas alternativas da vida e do pensamento modernos, que estão emergindo em nações e sociedades por todo o mundo. Essas formas alternativas tendem a ser associadas à mídia, ao lazer e ao espetáculo, são freqüentemente associadas a abordagens nacionais auto-referenciadas do patrimônio e estão ligadas a ideologias transnacionais de desenvolvimento, cidadania e cosmopolitismo. A condução de uma pesquisa sobre os museus, portanto, requer que se tenha sensibilidade a um idioma transnacional compartilhado pertinente ao manejo do patrimônio, tendo-se ciência, simultaneamente, de que esse patrimônio pode assumir formas nacionais muito diversas.

Os meios informais de aprendizado em sociedades como a da Índia não são meras curiosidades etnográficas, mas recursos culturais que podem aliviar pressões artificiais sobre a estrutura educacional formal

Museus e patrimônio

Apesar da existência de uma crescente produção literária (cuja maior parte é proveniente de estudiosos de fora do mundo dos museus) centrada em museus, colecionamento, objetos e patrimônio, essas discussões geralmente não se estendem aos museus da Índia. Nosso interesse é desenvolver uma reflexão com base em uns poucos e recentes esforços feitos nessa direção, bem como em alguns mais antigos,[4] de modo a permitir que evidências comparativas provenientes de sociedades não-ocidentais pós-coloniais possam ser incorporadas à corrente principal de teoria e método nessa área.

Há na antropologia um interesse renovado em objetos, consumo e coleções de modo mais geral.[5] O que se evidencia a partir da literatura referente a esse tema é: que os objetos nas coleções criam um diálogo complexo entre os interesses classificatórios dos especialistas e as políticas auto-reflexivas das comunidades; que a presença dos objetos nos museus representa um estágio nas biografias culturais dos objetos (Kopytoff, 1986); e que tais objetos classificados podem constituir pontos críticos do "marketing do patrimônio" (Dominguez, 1986). Neste ponto, somos lembrados de que os significados dos objetos sempre refletiram um acordo negociado entre o significado cultural de longa duração e os interesses e objetivos mais voláteis dos grupos.

Uma série de discussões relacionadas liga explicitamente os museus à cultura material de maneira

As fotografias deste ensaio constituem uma narrativa paralela ao texto. Elas fornecem uma amostra visual representativa do arquivo de experiências visuais que os visitantes indianos trazem para os museus. Elas têm o objetivo de apresentar os pontos de contato entre diferentes segmentos da realidade visual indiana, que variam de imagens de filmes e televisão a cenários míticos e políticos, e constituem o "campo interocular" dentro do qual a experiência museal opera, e ao qual nos referimos na conclusão.

A promessa visual do filme Kodak emoldura o olhar disciplinar de um guarda de trânsito. Bombaim, 1989

conscientemente histórica.[6] Somos lembrados de que coleções arqueológicas e etnográficas foram formadas a partir de um conjunto específico de metas políticas e pedagógicas na história da antropologia (Leone, Potter Jr. e Schackel, 1987); de que as coleções e as exposições não podem ser dissociadas dos contextos culturais mais amplos da filantropia e da formação de identidade étnica ou nacional; de que antropólogos e "nativos" estão cada vez mais envolvidos em um diálogo a partir do qual se produz a identidade cultural; e de que os museus contribuem para o processo mais amplo pelo qual se forma a cultura popular. No que se refere à Índia, os museus parecem ser menos um produto da filantropia e mais um produto do programa consciente dos governantes britânicos da Índia, que os levou a escavar, classificar, catalogar e expor o passado artefatual da Índia para ela mesma. Essa diferença afeta atualmente o *ethos* dos museus da Índia, e afeta também a dinâmica cultural da observação e do aprendizado.

Outro relevante grupo de literatura enfatiza a relação entre os museus e seus públicos, bem como sua missão educativa.[7] Esses estudos, de modo geral, carecem de uma noção da especificidade histórica e cultural dos diferentes públicos aos quais os museus servem. Enquanto a esfera pública tem sido fartamente discutida nos últimos 300 anos na Europa (Habermas, 1989), há agora uma quantidade de nações não-ocidentais que estão elaborando suas esferas públicas – não necessariamente as que emergem em relação à sociedade civil, mas com freqüência aquelas que resultam de políticas públicas associadas a interesses consumistas. Dessa forma, há uma tendência nessas discussões de que a idéia de "público" se torne tacitamente universalizada (apesar de alguns desses estudos

estarem voltados para as variações sociológicas dentro de populações de visitantes). O que é necessário é a identificação de um público histórico e cultural específico: um público que não apenas *responda* aos museus, mas que, ao contrário, seja *criado*, em parte, pelos museus e instituições correlatas. Na Índia, os museus não precisam tanto se preocupar em identificar seu público, mas sim em criá-lo.

Há, evidentemente, um vasto conjunto de literatura que versa sobre a arte em relação aos museus. Essa literatura não é muito relevante para a situação indiana porque, com exceção de uma pequena minoria na Índia, por um período muito curto de sua história, e em pouquíssimos museus ali, a arte no sentido corrente ocidental não é uma categoria significativa. A arte continua a se esforçar para encontrar um panorama (burguês) no qual se situe confortavelmente.[8] No lugar da arte, outras categorias de objetos predominam, tais como artesanato, tecnologia, história e patrimônio. Destas, aquela na qual nos concentramos é a categoria patrimônio.

A história torna-se patrimônio de várias maneiras.[9] Artefatos são apropriados por objetivos históricos específicos, ideologias específicas de preservação, determinadas versões da história pública e valores específicos a respeito de exposição, *design* e apresentação. O conceito formulado por Tony Bennett de "complexo expositivo" (Benett, 1988) e o argumento de Donna Haraway de que a história natural tem o efeito de naturalizar histórias particulares (Haraway, 1984-85) nos recordam de que os museus estão profundamente inseridos na história cultural, por um lado, e, por outro, de que são também, nesse sentido, lugares cruciais para as políticas *da* história. As ideologias de preservação podem freqüentemente conter implicações ocultas de transformação.[10] Por exemplo, o empenho em apresentar vinhetas da vida de outras sociedades freqüentemente envolve a descontextualização dos objetos de seus contextos cotidianos, produzindo como resultado não intencional efeitos estéticos e estilísticos que não se enquadram no contexto original. Em outros casos, objetos que foram partes de dramas vivos de guerra, permuta ou casamento tornam-se indicadores mecânicos de cultura ou hábito. Em ainda outros casos, as políticas de patrimônio cultural e conquista política estão ocultas no linguajar técnico da escrita etnográfica. Todos esses exemplos revelam uma tensão entre os contextos dinâmicos de onde os objetos provêm originalmente e as tendências estáticas inerentes aos ambientes museológicos. Essa é uma tensão importante de se levar em consideração quando se explora o contexto dos museus na Índia, onde a política de patrimônio é freqüentemente intensa, e até mesmo violenta.

Entre antropólogos, folcloristas e historiadores houve recentemente grande quantidade de produção literária sobre políticas de patrimônio.[11] Boa parte desse trabalho sugere (em alguns casos usando exemplos não-euro-americanos) que a apropriação do passado por atores do presente está sujeita a uma variedade de dinâmicas. Estas vão desde problemas associados a etnicidade e identidade social, nostalgia e busca de uma autenticidade "museificada" até a tensão entre os interesses dos Estados em fixar identidades locais e as pressões que as localidades exercem ao tentar transformar essas identidades. O resultado é uma quantidade de pressões contraditórias, algumas no sentido de fixar e estabilizar identidades grupais por meio de museus (e do potencial de se usar seus

artefatos para emblematizar identidades grupais existentes ou emergentes), e outras que tentam libertar e desestabilizar essas identidades por meio de modos diferentes de expor e observar os objetos.

Essa produção literária é um lembrete de que o patrimônio é cada vez mais um assunto profundamente político, no qual as localidades e os Estados estão freqüentemente em desacordo, e que os museus estão no meio dessa tempestade específica. Focalizar as políticas de patrimônio na Índia traz à tona o lugar dos museus indianos nessas políticas e problematiza os modos culturais de se observar, viajar, experimentar e aprender, nos quais o patrimônio é negociado.

O contexto cultural e conceitual

A esfera pública na Índia contemporânea, assim como no resto do mundo, desenvolveu-se como parte dos interesses políticos, intelectuais e comerciais de suas classes médias. Na Índia, no último século, essa esfera pública tem envolvido novas formas de políticas democráticas, novos modos de comunicação e transporte e novas maneiras de articulação entre classe, casta e meios de vida. Estamos interessados em uma dimensão dessa esfera pública em evolução, à qual denominamos cultura pública. Entendemos a cultura pública como uma nova arena cosmopolita, que é uma "zona de contestação" (Appadurai; Breckenridge, 1988). Nessa zona, interesses privados e governamentais, mídia cultural alta e baixa e diferentes classes e grupos formulam, representam e debatem o que a cultura é (e deve ser). A cultura pública se articula e se revela em um conjunto interativo de experiências e estruturas cosmopolitas, das quais os museus e as exposições constituem uma parte crucial.

Superficialmente, os museus como instituições modernas têm apenas uma curta história e parecem emergir, em grande parte, do período colonial:

> Os museus originados sob o domínio britânico haviam sido planejados principalmente para a preservação dos vestígios de um passado agonizante e apenas subsidiariamente como uma preparação para o futuro. Os museus constituíam um último abrigo para refúgio de fragmentos arquitetônicos interessantes, esculturas e inscrições, que os salvaram das mãos de um público ignorante e indiferente ou de empreiteiros inescrupulosos que os teriam reduzido a cal, soterrado em fundações ou derretido. Dentro do museu os produtos das indústrias nativas em declínio eram acumulados, numa vã esperança de que eles pudessem servir de modelos para a inspiração de artesãos e do público. Coleções mineralógicas, botânicas, zoológicas e etnológicas foram iniciadas da mesma forma, apesar de raramente serem desenvolvidas sistematicamente: freqüentemente não evoluíam para além de conjuntos de troféus de caça (Goetz, 1954, p. 15).

Como conseqüência, até recentemente a maioria dos museus na Índia têm estado moribundos e não têm sido uma parte vibrante da vida cultural pública de seu povo. Uma análise precoce desse "fracasso" dos museus na Índia vem de Hermann Goetz. Os fatores que ele identifica como razões para esse fracasso incluem a natureza fragmentária de muitas coleções, o fracasso da arte industrial como inspiração da produção capitalista e a falta de reação às coleções de história natural por parte de um público "ainda vivendo no mundo dos mitos" (Goetz, 1954, p. 15).

O lugar ambíguo dos museus na Índia é, em parte, resultado de fatores culturais e históricos de longa duração: primeiramente, a Índia ainda tem um passado

FOTO DOS AUTORES

Os discursos de saúde, lazer e sede formam uma vinheta de consumo. Madras, 1989

vivente, encontrado especialmente em seus lugares e espaços sagrados, de forma que há pouca necessidade de uma conservação "artificial" do patrimônio indiano; em segundo lugar, a separação de objetos sagrados (quer de arte, quer de história ou religião) dos objetos da vida cotidiana não havia realmente ocorrido; e, por fim, a separação dos seres humanos do ambiente geral biológico, zoológico e cosmológico no qual eles levavam sua vida comum mal havia começado.

Mais recentemente, os museus começaram a desempenhar um papel mais vigoroso na vida pública indiana. Em parte, isto se deve a uma preocupação renovada com a educação como elemento de desenvolvimento social e econômico; em parte, porque iniciativas comerciais privadas começaram a utilizar um formato de exposição para mostrar seus produtos; e em parte porque os museus ficaram ligados a um circuito de viagem, turismo, peregrinação e lazer que tem sua história e seu valor próprios e distintos na sociedade indiana.

Neste ponto, pode ser útil adotarmos um contraste histórico. Os museus na Europa e nos Estados Unidos estiveram ligados às lojas de departamentos por uma genealogia comum, nas grandes feiras mundiais do século XIX. Mas, no último século, uma separação entre arte e ciência e entre festividade e comércio ocorreu nessas sociedades, com a distinção razoavelmente acentuada entre os objetos e atividades de cada categoria, em termos de audiência, curadoria especializada e ideologia visual. Na Índia, tal especialização e separação não fazem parte nem do passado nem do presente.

Isso não significa que não haja cadeias de lojas ou lojas de departamentos na Índia contemporânea. Elas existem, e são claramente diferenciáveis das festividades públicas, assim como das exposições permanentes nos museus. Ao contrário, há uma zona de penumbra onde mostra, varejo e festividade mesclam-se uns aos outros. É precisamente por causa dessa zona de penumbra que os museus adquiriram nova vida: os objetos na Índia parecem fluir constantemente por entre as membranas que separam comércio, representação e mostra. As duas principais formas que caracterizam o mundo público de objetos especiais na Índia contemporânea são as exposições-com-venda e o festival étnico-nacional. A exposição-com-venda é a modalidade principal do varejo de tecidos, roupas feitas, livros e eletrodomésticos. Os espetáculos de mercadorias (que lembram as feiras da Europa medieval) são modos transitórios, baratos e móveis de transportar, expor e vender uma variedade de bens. Neles, em contraste com as lojas de departamentos,

Imagens clássicas subscrevem a excitação mecânica da televisão e emprestam arcaísmo ao espaço do cartaz. Madras, 1989

os consumidores comuns têm a chance de combinar a admiração, o desejo e a compra. Essa combinação de atividades, que está no cerne do ensino informal do consumidor indiano, insere-se entre dois outros pólos mais permanentes.

Um pólo é o museu moderno – de arte, artesanato, ciência ou arqueologia –, no qual a literacia visual[12] do espectador indiano é atrelada a propósitos explicitamente culturais e nacionalistas. O outro pólo é a recém-criada loja de departamentos de estilo ocidental, na qual também se observa e se admira, mas onde o objetivo normativo é a compra. Em nosso uso, *admirar* implica um envolvimento visual e sensorial ilimitado, ligado à fantasia e ao desejo pelos objetos expostos, enquanto *observar* implica uma orientação visual mais estreitamente enquadrada, guiada por sinalização.

Enquadrando essas três formas de exibição e contribuindo mais ativamente para a regeneração da experiência museal está o formato de festival, em especial por ele ter sido aproveitado pelo Estado indiano no seu esforço de definir a identidade nacional, regional e ética. Tais festivais estão em expansão pelo mundo[13] e em toda parte representam contínuos debates a respeito de identidades grupais emergentes e artefatos grupais.

Na Índia, o Festival da Índia, de orientação museal, construído inicialmente em 1985 como veículo para a apresentação cultural da Índia em nações e cidades estrangeiras, naturalizou-se rapidamente como um maciço festival interno denominado *Apna Utsav (Nosso Festival)*, que começou em 1986 e hoje possui uma elaborada estrutura administrativa regional e nacional. Parte da vasta rede patrocinada pelo Estado de exposições locais e inter-regionais de arte, artesanato, folclore e vestuário, esses espetáculos de etnicidade estão também influenciando a literacia cultural e a curiosidade visual dos indianos comuns de maneira que estimula ainda mais a revigoração dos museus, por um lado, e a vitalidade das exposições-com-vendas, por outro. O que está, assim, surgindo na Índia, e parece constituir um complexo cultural relativamente especializado, é um mundo de objetos e experiências que articula o prazer visual, a exposição étnica e nacional e o apetite de consumo. Os museus, marginais aos olhos do público indiano mais amplo no século passado, têm assumido um novo papel na última década, como parte dessa emergente constelação de fenômenos.

Essa constelação, que pode ser chamada de "complexo expositivo" (museu-festival-venda) (Bennett, 1988), é ainda mais energizada por novas tecnologias

de lazer, informação e movimento na Índia contemporânea. O cinema e a televisão (e as paisagens e estrelas que eles exibem), pacotes de peregrinações e excursões (que levam milhares de indianos comuns para fora de seus locais habituais como parte de experiências de "férias") e a crescente espetacularização de eventos políticos e esportivos (especialmente através da televisão) tudo isso conduz a uma nova receptividade cosmopolita com relação ao museu, que, de outra forma, teria se transformado em uma relíquia empoeirada do regime colonial. São esses novos contextos de cultura pública que estão agora transformando a experiência museal indiana.

Os museus na Índia devem ser vistos em articulação com exposições de todos os tipos, e como parte de um mundo cosmopolita maior de lazer, recreação e auto-educação para amplos setores da população indiana. Nada desse cosmopolitismo emergente pode ser compreendido sem que se compreenda também o impacto que as modalidades modernas de comunicação têm produzido sobre a vida pública indiana. A mídia impressa, especialmente os jornais e revistas, tem uma história que remonta a mais de um século atrás na Índia (como no Ocidente), mas a última década assistiu a uma explosão de revistas e jornais (tanto em inglês como nas línguas vernáculas) que sugere tanto um salto quantitativo na sede dos leitores indianos por notícias, panoramas e opiniões como a ânsia dos produtores culturais em satisfazer a essa sede de modo lucrativo. O cinema (seja documentário ou comercial) tem uma história na Índia que é claramente paralela à sua história no Ocidente e permanece hoje como o principal meio pelo qual um grande número de indianos empregam o tempo e o dinheiro destinados ao entretenimento. A televisão e sua tecnologia irmã, as gravações de vídeo, penetraram na Índia de modo poderoso e constituem

A antologia engendrada por um camelô de imagens do estrelato cinemático, político e religioso. Madras, 1989

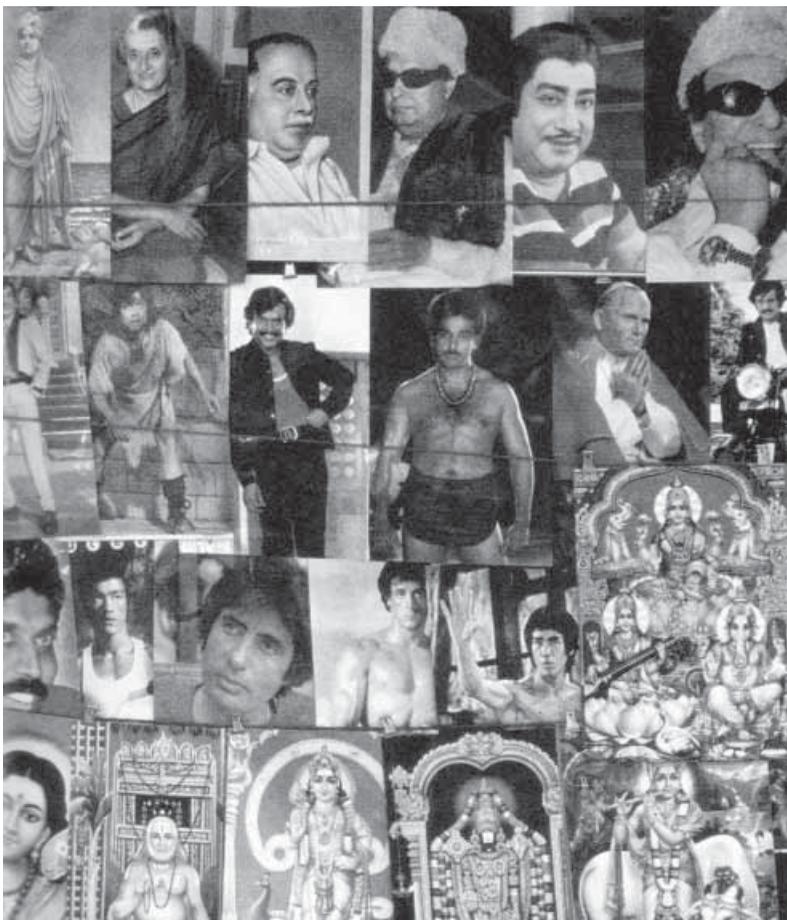



FOTO DOS AUTORES

FOTO DOS AUTORES

Velha técnica e brilho novo no mundo da cozinha. Madras, 1989

uma nova ameaça à hegemonia cultural do cinema, ao passo que, ao mesmo tempo, ampliam o alcance das formas cinemáticas às cidades menores e aos cidadãos mais pobres da Índia.

Embora a programação televisiva indiana seja controlada pelo Estado (assim como a programação de rádio), ela já apresenta uma grande quantidade de produção privada de novelas, docudramas[14] e outras formas de entretenimento televisivo. Isso é, claro, sem contar a quantidade relativamente grande de programação patrocinada e controlada pelo Estado, que varia de programas de notícias (que são ainda, em boa parte, controlados pelo Estado) a programas esportivos ao vivo, "performances culturais" e programas informativos a respeito de tudo, desde o controle da natalidade até novas técnicas agrícolas. Em geral, embora vários dos mais populares seriados da televisão indiana sejam variações da fórmula cinemática indiana, muitos programas de TV têm uma dimensão histórica, cultural ou documental. Na televisão, sobretudo, é o patrimônio indiano que é transformado em espetáculo. Os exemplos mais notáveis desse processo são os três mais populares seriados de televisão dos últimos anos: *Buniyaad*, sobre os desafios e tribulações da subdivisão da Índia a partir da experiência de uma grande família estendida do *Punjab*, e a conversão em seriados para televisão dos dois grandes épicos indianos, o *Ramayana* e o *Mahabharata*, cuja transmissão semanal aparentemente fazia com que toda a audiência televisiva da Índia parasse todos os seus afazeres. Assim, os museus fazem parte de uma preocupação generalizada, provocada pelos meios de comunicação de massa, com o patrimônio e com uma rica abordagem visual dos espetáculos.

Museus e cultura pública

Em países como a Índia, o desafio de instruir professores qualificados, os recursos rudimentares disponíveis para a educação primária e secundária e a burocratização e politização da educação superior significam que a educação fora dos contextos formais continua a ser vital para a formação do cidadão moderno. Tal educação – que envolve o aprendizado de hábitos, valores e habilidades do mundo contemporâneo – ocorre por

FOTO DOS AUTORES

Horizontes épicos, superstars e a sedução do teatro. Madras, 1989

meio de uma série de processos e estruturas, incluindo os da família, do local de trabalho, das redes de amizades, das atividades de lazer e de exposição aos meios de comunicação. Os museus e o complexo expositivo em geral formam uma parte cada vez mais importante desse processo educativo não-formal, cuja lógica tem sido insuficientemente estudada, especialmente fora do Ocidente.

Os museus constituem também uma parte muito complexa da história da expansão do Ocidente desde o século XVI, embora eles hoje façam parte do aparato cultural da maioria das nações emergentes. Museus têm raízes complexas em fenômenos tais como gabinetes de curiosidades, coleções de realeza e dioramas de espetáculo público.[15] Atualmente, os museus refletem misturas complexas de motivação e patrocínio estatal e privado, e problemas transnacionais capciosos de propriedade, identidade e políticas patrimoniais. Assim, os museus, que freqüentemente representam identidades nacionais tanto no domicílio próprio como no estrangeiro, são também nódulos de representação transnacional e repositórios de fluxos subnacionais de objetos e imagens. Os museus, em combinação com a mídia e as viagens, servem como meios pelos quais os públicos nacionais e internacionais aprendem sobre si mesmos e sobre os outros.

Os museus proporcionam um contraste interessante com as viagens, pois neles as pessoas viajam curtas distâncias para experimentar a distância cultural, geográfica e temporal, enquanto os turistas contemporâneos freqüentemente viajam grandes distâncias em curtos espaços de tempo para experimentar a "alteridade" de uma maneira mais intensa e dramática. Mas ambos são maneiras organizadas de explorar os mundos e as coisas do "outro". Nas culturas públicas de países como a Índia, tanto os museus como o turismo têm uma dimensão doméstica importante, uma vez que proporcionam meios pelos quais as populações nacionais podem conceituar sua própria diversidade e refletir (de uma maneira objetificada) sobre suas diversas práticas e histórias culturais. Tal refletividade, é claro, tem suas raízes na experiência colonial, durante a qual os indianos foram submetidos a uma radical classificação, museificação e estetização nos museus, feiras e exposições do século XIX e do começo do século XX (Breckenridge, 1989). Finalmente, tanto os museus quanto as viagens

FOTO DOS AUTORES

Café e a vaca realizadora de desejos em uma paisagem mítica hindu. Modurai, 1989

na Índia de hoje seriam difíceis de se imaginar fora de uma infra-estrutura de mídia razoavelmente elaborada, como já foi mencionado.

Os meios de comunicação são relevantes para os museus e exposições de maneiras específicas. Por exemplo, a literacia verbal afeta a maneira como as pessoas que vão a museus e exposições compreendem os objetos (e a escrita) que estão no seu centro. Assim, a questão da capacidade de leitura é crucial. As mídias são também importantes sob a forma de publicidade, especialmente por meio de cartazes, anúncios de jornais e cobertura televisiva, que em muitos casos informam as pessoas a respeito de exposições (especialmente aquelas associadas a representações culturais nacionais e regionais). A literacia (tanto verbal como visual) é também relevante para os modos como panfletos, fotografias e cartazes associados aos museus são lidos por públicos diversos à medida que eles viajam por diferentes regiões, visitam vários sítios e compram materiais baratos de propaganda impressa relativos a museus, monumentos e centros religiosos. A exposição à mídia afeta igualmente os modos pelos quais grupos e indivíduos específicos estruturam sua leitura de sítios e objetos específicos, já que a exposição à mídia freqüentemente fornece as narrativas mestras dentro das quais as mini-narrativas de determinadas exposições e museus são interpretadas. Desse modo, por exemplo, o Museu Nacional em Delhi e seus diversos contrapontos nas outras cidades importantes da Índia oferecem narrativas específicas sobre os períodos colonial, pré-colonial e pós-colonial (por exemplo, a classificação do tribal como "primitivo").

Os espectadores não chegam aos museus como "vazios culturais". Eles vêm sob a forma de pessoas que assistiram a filmes com temas nacionalistas, seriados de televisão com narrativas e imagens nacionalistas e mitológicas e leram jornais e revistas que também constroem e visualizam os heróis e eventos grandiosos da história e da mitologia indianas.

Além disso, é importante reiterar que a experiên-

cia museal é parte integrante do aprendizado de ser cosmopolita e "moderno". Esse processo de aprendizado tem uma dimensão de consumo (bem como de mídia). Tanto para moradores de cidades como para aldeões, a experiência de visitar museus está sempre implicitamente associada ao consumo de lazer e prazer. Por mais controlados que possam parecer alguns grupos de visitantes de museus indianos, as visitas a museus e exposições fazem parte dos prazeres de ver, e o prazer visual tem uma lógica muito profunda e especial no contexto indiano. Na exposição comercial itinerante anual conhecida como a *Exposição do Lar Ideal*, por exemplo, o domínio das modalidades modernas de tecnologia e modos de vida domésticos é a chave para a experiência expositiva, mesmo para aqueles que na verdade não compram coisa alguma.

Há uma dialética complexa entre as experiências que os indianos têm nos museus étnico-nacionais (isto é, museus onde o patrimônio nacional e a identidade étnica são os interesses fundamentais), nos museus de arte e nas exposições comerciais. Em cada caso, eles estão sendo educados em formas diferentes de literacia cultural: no primeiro caso, estão sendo educados nas narrativas objetificadas de nacionalidade e etnicidade; no segundo caso, na experiência da estética cosmopolita; e no terceiro caso, nos hábitos e valores do moderno chefe de família *high-tech*. Essas três formas de literacia cultural têm um papel primordial na construção do indiano moderno, que é introduzido nas narrativas visuais da cidadania moderna por meio de suas experiências nos museus e exposições. A questão que se destaca é: como a experiência museal e expositiva pode ajudar a criar tal literacia visual?

Uma dica teórica importante vem daquilo que tem sido denominado de "teoria da recepção",[16] um corpo de idéias desenvolvido basicamente a partir do neo-marxismo alemão do pós-guerra, mas agora modificado pela interação com a teoria leitor-resposta e abordagens associadas a problemas de análises de audiência em estudos de meios de comunicação de massa. Deste corpo teórico bastante difuso e em desenvolvimento, quatro hipóteses podem ser sugeridas como especialmente relevantes para as sociedades pós-coloniais externas ao eixo euro-americano, tais como a da Índia, nas quais o nacionalismo, o consumismo e o lazer tornaram-se fatores simultâneos da vida contemporânea para segmentos importantes da população. Vemos essas hipóteses como particularmente aplicáveis às sociedades como a da Índia, uma vez que nelas a especialização da "arte" como uma categoria distinta está relativamente pouco desenvolvida; a visitação a museus não está acentuadamente separada de outras formas de lazer e de aprendizado; e a idéia de documentação especializada e de certificados na interpretação de objetos não deslocou a compreensão de que grupos espectadores têm o direito de formular suas próprias interpretações.

A primeira hipótese é a de que os objetos e espaços sacralizados geram modos especializados de observação e de interação que estão provavelmente enraizados em formas historicamente mais profundas do ato de ver como prática cultural. No caso indiano, há uma literatura considerável mostrando que o profundo olhar mútuo (*darsan*) estabelece entre pessoas ou objetos sagrados e seus espectadores laços de intimidade e lealdade que transcendem as especificidades daquilo que é exposto ou narrado em qualquer contexto dado.[17] A faculdade da visão cria laços especiais entre o que

vê e o que é visto. Pode-se, portanto, esperar que a observação museal apresente alguma transformação dessa convenção cultural de longa duração.

A segunda é que a recepção de lugares e espaços especializados é uma experiência profundamente comunal, e os objetos e paisagens dos museus são observados por "comunidades de interpretação" (Fish, 1980) nas quais o espectador ou especialista isolado é um tipo virtualmente ausente. Assim, em qualquer museu ou exposição na Índia (com a possível exceção de certos museus dedicados à arte "moderna"), o olhar solitário e privado que se pode freqüentemente observar em lugares como o Museu de Arte Moderna de Nova York está ausente. A observação e a interpretação são atos profundamente comunais.

A terceira hipótese é que os espectadores provavelmente não serão receptores passivos e vazios da informação cultural contida nas exposições e nos museus. Antes, como em todas as sociedades, eles vêm com noções complexas a respeito do que provavelmente será visto, e compartilham esse conhecimento de modos altamente interativos entre si e com aqueles poucos "especialistas" que são escalados para o papel de explicadores. Assim, museus e exposições são freqüentemente caracterizados não pela observação silenciosa e reflexão interiorizada, mas por uma boa quantidade de diálogo e interação entre os espectadores, bem como entre eles e quem quer que esteja desempenhando o papel de guia. Aqui a experiência museal não é somente visual e interativa, é também profundamente dialógica; isto é, é uma experiência na qual a literacia cultural se desenvolve a partir de diálogos nos quais conhecimento,

Superdramas cinemáticos emolduram o microtráfego da rua. Madras, 1989

FOTO DOS AUTORES

gosto e resposta são negociados publicamente entre pessoas com antecedentes e habilidades muito diversos. Em muitos casos, a quase ausência de docentes nos museus indianos e o pouco desenvolvimento da idéia de que os objetos expostos têm que ser explicados (por sinalização ou por guias ou docentes) criam um espaço muito mais amplo para o discurso e a negociação entre espectadores: estes são deixados livres para assimilar novos objetos e arranjos aos seus próprios repertórios prévios de conhecimento, gosto e fantasia. Tal liberdade caracteriza muitos museus indianos, até mesmo aqueles nos quais há um forte empenho em determinar as interpretações dos espectadores, mas, nos Estados Unidos e na Europa contemporâneos, isso existe somente nos museus menores, menos bem fundados e de curadoria menos intensa. Há, dessa forma, uma profunda tensão entre o museu ou a exposição como lugar de desfamiliarização, onde as coisas são feitas para parecerem estranhas, e o processo de diálogo e interpretação dominado pelo espectador, que familiariza formas e narrativas cosmopolitas para dentro de narrativas-mestras maiores de outras arenas da vida pública, tais como as viagens, o esporte e o cinema. Assim, a experiência museal tem que ser compreendida como um momento dialógico dentro de um processo maior de criação de literacia cultural, no qual outras narrativas influenciadas pelos meios de comunicação têm um papel preponderante.

Quarto, as respostas de espectadores, admiradores e compradores variam significativamente, ao longo de ao menos dois eixos: (1) o tipo de exposição ou museu ao qual são expostos; e (2) características pessoais, como a classe, o grupo étnico e o grupo etário aos quais eles pertencem. Essas diferenças criam variações significativas dentro de uma estrutura comum maior, que é previsível a partir dos três pressupostos teóricos anteriores. Como o estudo da recepção não é, de modo geral, altamente desenvolvido e está especialmente mal desenvolvido para o estudo de índices de leitura fora da Europa e dos Estados Unidos (e ainda menos para a recepção em contextos como os museus), um exame mais aprofundado do complexo expositivo poderia constituir uma contribuição significativa para debates metodológicos mais gerais.

Boa parte da estrutura, organização, taxonomia e estratégia de sinalização dos museus indianos é de origem colonial. Assim, enquanto os *contextos* da atual observação museal podem necessitar de aplicações da teoria da recepção, os *textos* contidos em muitos museus (isto é, as coleções e sua sinalização associada) requerem a análise dos modos de conhecimento e classificação coloniais.

Conclusões

Como muitos outros fenômenos do mundo contemporâneo, os museus na Índia contemporânea têm lógicas internas e externas. No que se refere ao resto do mundo, não há como negar que os museus constituem parte de um "complexo expositivo" (Bennett, 1988) no qual espetáculo, disciplina e poder do Estado interligam-se com questões de entretenimento, educação e controle. É, também, verdade que os museus em toda parte parecem estar cada vez mais envolvidos com experiências de veículos de comunicação de massa (Lumley, 1988). Finalmente, os museus em toda parte parecem estar em expansão na medida em que a "indústria do patrimônio" (Hewison, 1987) decola.

Na Índia, cada um desses impulsos globais atraves-

sou uma trajetória colonial e pós-colonial específica, a partir da qual novas formações visuais ligam a política patrimonial ao espetáculo, ao turismo e ao entretenimento. Ao fazer essa conexão, parece que os modos indianos mais antigos de observação e visão estão sendo gradualmente transformados e espetacularizados. Enquanto a investigação da experiência museal na Índia está apenas na sua infância, gostaríamos de sugerir que ela precisará focalizar especialmente a profunda interdependência de vários sítios e modos de ver, incluindo aqueles envolvidos com televisão, esporte, cinema e turismo. Cada um desses sítios e modos oferece novos cenários para o desenvolvimento de um olhar público contemporâneo na vida indiana. O olhar dos espectadores indianos nos museus está certamente preso ao que chamaríamos de campo interocular (a alusão aqui, é claro, é à intertextualidade, no modo como o conceito é utilizado pelo teórico literário russo Mikhail Bakhtin). Esse campo interocular é estruturado de forma que cada sítio ou cenário para a disciplina do olhar público é afetado em algum grau pelas experiências que os espectadores têm dos outros sítios. Esse entretecimento de experiências oculares, que também subsume a transferência substantiva de significados, roteiros e símbolos de um sítio para outro de maneiras surpreendentes, é a característica crítica do campo cultural dentro do qual a observação museal na Índia contemporânea precisa ser situada. Nosso empenho neste texto tem sido argumentar a favor da importância de tal abordagem interocular dos museus na Índia, e talvez em todas as outras partes do mundo contemporâneo onde os museus estão apreciando uma fresca renovação pós-colonial. ◘

NOTAS

1. O artigo original, "Museums Are Good to Think: Heritage on View in India", foi publicado em KARP, Ivan; KRAMER, Christine M.; LAVINE, Steven D. *Museums and Communities*: The Politics of Public Culture (Washington: Smithsonian Institution, 1992, p. 123-148). Copyright © 1992 pela Smithsonian Institution. Utilizado com a permissão da editora.
2. No original, o autor refere-se àqueles que têm *credenciais* – referências, títulos, diplomas, certificados. Por extensão, seriam pessoas com determinados privilégios decorrentes de algum tipo de status social (N. da T.).
3. Ver, por exemplo, Appadurai, 1991.
4. Para um trabalho mais recente, ver Breckenridge, 1989; Desmond, 1982; Goetz, 1954; Morley, 1965.
5. Ver Appadurai, 1986; Benedict, 1983; Clifford; 1988; Dominguez, 1986; e Graburn; 1976.
6. Ver Ames, 1986; Cole, 1985; Harris, 1978; Konishi, 1987; Leone, Potter Jr. e Schackel, 1987; Quimby, 1978; Stocking Jr., 1985.
7. Ver Hendon; Costa; Rosemberg, 1989; Hudson, 1987; Leone, Potter, Shackel, 1987; Frisch, Pithcaithley, 1987; Eisner, Dobbs, 1986; Rice, 1987; e Annis, 1986.
8. Ver Bourdieu, 1984.
9. Ver Lumpley, 1988; Blatti, 1987; Hewison, 1987; e Horne, 1984.
10. Ver Blatti, 1987. Especialmente os seguintes ensaios ali contidos: ETTEMA, Michael J. "History Museums and the Culture of Materialism"; Greengold, Jane. "What Might Have Been and What Has Been – Fictional Public Art about the Real Past"; e Wallace, Michael. "The Politics of Public History".
11. Ver Errington, 1989; Handler, 1988; Herzfeld, 1982; Hobsbawm; Ranger, 1983; Johnson, 1982; Kelly, 1986; Linnekin, 1983; Whisnant, 1983.
12. O autor utiliza a expressão "*visual literacy*", traduzida aqui como *literacia visual*, em vez de *alfabetização visual*. A literacia visual refere-se à competência adquirida para

reconhecer e compreender idéias transmitidas por meio de imagens, bem como de utilizar para comunicação signos, símbolos, ações, objetos e sinais visíveis. A literacia distingue-se da alfabetização por sua conotação menos ligada à escolaridade formal; assume um significado mais amplo, de conhecimento processual. Mais adiante no texto, aparece também a expressão "literacia cultural".

13. Ver, por exemplo, Handler, 1988.

14. Um docudrama é um documentário dramatizado, ou seja, um drama baseado em histórias verídicas (N. da T.)

15. Para descrições desses dioramas no desenvolvimento dos museus na Inglaterra, ver Altick, 1978.

16. Por exemplo, Feuer, 1989.

17. Por exemplo, Eck, 1985; e Gonda, 1969.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALTICK, Richard. *The Shows of London.* Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1978.

AMES, Michael. *Museums, the Public, and Anthropology*: A Study in the Anthropology of Anthropology. Vancouver: University of British Columbia Press, 1986.

ANNIS, Sheldon. "The Museum as Staging Ground for Symbolic Action". *Museum 38*, n. 3, p. 168-71, 1986.

APPADURAI, Arjun (ed.). *The Social Life of Things*: Commodities in Cultural Perspective. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.

__________. "The Global Ethnoscape: Notes and Queries for a Transnational Anthropology". In: FOX, R. G. (ed.). *Recapturing Anthropology*: Working in the Present. Santa Fé: School of American Research, 1991.

__________. ; BRECKENRIDGE, Carol A. "Why Public Culture?". *Public Culture*, n. 1, p. 5-9, 1988.

BENEDICT, Burton (ed.). *The Anthropology of World's Fairs*: San Francisco's Panama Pacific International Exposition of 1915. Berkeley: Scolar, 1983.

BENETT, Tony. "The Exhibitionary Complex". *New Formations*, n. 4, p. 73-102, 1988.

BLATTI, Jo (ed.). *Past Meets Present*: Essays about Historic Interpretation and Public Audiences. Washington: Smithsonian Institution Press, 1987.

BOURDIEU, Pièrre. *Distinction*: a Social Critique of the Judgement of Taste. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1984.

BRECKENRIDGE, Carol A. "The Aesthetics and Politics of Colonial Collecting: India at World Fairs". *Comparative Studies in Society and History 31*, n. 2, p. 195-216, 1989.

CLIFFORD, James. *The Predicament of Culture*: Twentieth-Century Ethnography, Literature and Art. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1988.

COLE, Douglas. *Captured Heritage:* The Scramble for Northwest Coast Artifacts. Vancouver: Douglas and McIntyre, 1985.

DESMOND, Roy. *The India Museum, 1801-1879*. Londres: Her Majesty's Stationery Office, 1982.

DOMINGUEZ, Virginia R. "The Marketing of Heritage". *American Ethnologist* , n. 3, p. 546-55, 1986.

ECK, Diana L. *Darshan:* Seeing the Divine Image in India. Chambersburg: Anima, 1985.

EISNER, Elliot W., DOBBS, Stephen M. "Museum Education in Twenty American Art Museums". *Museum News* 65, n. 2, p. 42-49, 1986.

ERRINGTON, Shelly. "Fragile Traditions and Contested Meaning". *Public Culture* 1, n. 2, p. 49-59, 1989.

FEUER, Jane. "Reading Dynasty: Television and Reception Theory ". *South Atlantic Quarterly*, n. 2, p. 443-60, 1989.

FISH, Stanley. *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1980.

FRISCH, Michael H., PITHCAITHLEY, Dwight. "Audience Expectations as Resource and Challenge: Ellis Island as Case Study". In: BLATTI, Jo (ed.) Past... *Op. cit.*

GOETZ, Hermann. "The Baroda Museum and Picture Gallery". *Museum 7*, n. 1, p. 45-19, 1954.

GONDA, J. *Eye and Gaze in the Veda*. Amsterdam: North Holland, 1969.

GRABURN, Nelson H.H. (ed.). *Ethnic and Tourist Arts*: Cultural Expressions from the Fourth World. Berkeley: University of California Press, 1976.

HABERMAS, Jürgen. *The Structural Transformation of the Public Sphere:* An Inquiry into a Category of Bourgeois Society. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1989.

HANDLER, Richard. *Nationalism and the Politics of Culture in Quebec*. Madison: University of Wisconsin Press, 1988.

HARAWAY, Donna. "Teddy Bear Patriarchy: Taxidermy in the Garden of Eden, 1908-1936". *Social Text*, n. 11, p. 20-64, inverno de 1984-85.

HARRIS, Neil. "Museums, Merchandising, and Popular Taste: The Struggle for Influence". In: QUIMBY, Ian M. G. (ed.). *Material Culture and the Study of American Life*. Nova York: Norton, 1978.

HENDON, W. S.; COSTA, F.; ROSEMBERG, R. A. "The General Public and the Art Museum: Case Studies of Visitors to Several Institutions Identify Characteristics of Their Publics". *American Journal of Economics and Sociology 48*, n. 2, p. 231-43, 1989.

HERZFELD, Michael. *Ours Once More:* Folklore, Ideology and the Making of Modern Greece. Austin: University of Texas Press, 1982.

HEWISON, Robert. *The Heritage Industry:* Britain in a Climate of Decline. Londres: Methuen, 1987.

HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terence (eds.). *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.

HORNE, Donald. *The Great Museum*: The Re-Presentation of History. Londres: Pluto, 1984.

HUDSON, Kenneth. *Museums of Influence*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

JOHNSON, Richard et al. (eds.). *Making Histories:* Studies in History-Writing and Politics. London: Hutchinson, 1982.

KELLY, William W. "Rationalization and Nostalgia: Cultural Dynamics of New Middle Class Japan". *American Ethnologist*, n. 4, p. 603-18, 1986

KOISHI, Masatoshi. "The Museum and Japanese Studies". *Current Anthropology 28*, n. 4, p. S96-S101, 1987.

KOPYTOFF, Igor. "The Cultural Biography of Things: Commoditization as Process". In: APPADURAI, Arjun (ed.) The Social... *Op. cit.*

LEONE, Mark P., POTTER, Parker B., SHACKEL, Paul A. "Toward a Critical Archaeology". *Current Anthropology 28*, n. 3, p. 283-302, 1987.

LINNEKIN, Jocelyn S. "Defining Tradition: Variations on the Hawaiian Identity". *American Ethnologist*, n. 2, p. 241-52, 1983.

LUMLEY, Robert (ed.). *The Museum Time-Machine*: Putting Cultures on Display. Nova York: Routledge, 1988.

MORLEY, Grace. "Museums in India". *Museum 18*, n. 4, p. 220-50, 1965.

QUIMBY, Ian M. G. (ed.). *Material Culture and the Study of American Life*. Nova York: Norton, 1978.

RICE, Danielle. "On the Ethics of Museum Education". *Museum News 65*, n. 5, p. 13-19, 1987.

STOCKING JR., George W. *Objects and Others:* Essays on Museums and Material Culture, History of Anthropology, vol. 3. Madison: University of Wisconsin Press, 1985.

WHISNANT, David. *All That is Native & Fine:* The Politics of Culture in an American Region. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1983.

O museu e o público jovem: imaginário de gerações

Elena Fioretti e Luís Fernando Lazzarin

O Museu Integrado de Roraima – MIRR, criado em 1984, está instalado em um prédio de interessante arquitetura localizado no Parque Anauá, centro da capital Boa Vista. Seus objetivos são pesquisar, identificar, cadastrar, conservar e expor didaticamente o patrimônio natural e cultural do estado. O resultado das pesquisas que desenvolve se converte na formação das coleções de referência científica, com a instalação do herbário, do insetário, de uma importante coleção de répteis, peixes, de uma carpoteca e de uma xiloteca. O Museu também abriga importantes e ricas coleções de objetos da cultura material dos principais grupos indígenas que habitam Roraima, e ainda uma significativa quantidade de obras de artistas plásticos do Estado. Em 2003, o MIRR assumiu a Diretoria de Pesquisa e Estudos Amazônicos na estrutura hierárquica da Fundação Estadual de Tecnologia e Meio Ambiente – Femact, com a proposta de aliar pesquisa, educação e cultura.

Desde sua inauguração, o MIRR vem desenvolvendo trabalhos em diversas áreas de conhecimento, como botânica, zoologia (com ênfase em abelhas), etnologia dos índios em Roraima, arqueologia e história regional. Além da formação de coleções de referência científica, dos programas educativos e da montagem de exposições – de longa duração, temporárias ou itinerantes –, o MIRR tem uma vasta produção de artigos e documentos, com divulgação de sua produção científica pelo *Boletim Informativo do MIRR* – material de apoio pedagógico e de divulgação da cultura e dos ecossistemas roraimenses. Essas ações são desenvolvidas por meio de parcerias e convênios, como as que o MIRR mantém com a UFRR, com o CNPq e o Departamento de Museus e Centros Culturais do Iphan.

Resumo do artigo

O texto relata parte de um projeto desenvolvido pelo Museu Integrado de Roraima e o Pólo Arte na Escola da Universidade Federal de Roraima, para formação continuada de professores da rede pública e privada em Boa Vista. Os objetivos são discutir, problematizar e propor metodologias de ensino a partir do espaço museal, levando em conta a característica interdisciplinar do acervo, reflexo do contexto multicultural existente no Estado.

Palavras-chave

Museu Integrado de Roraima, Pólo Arte na Escola, Universidade Federal de Roraima, museus, público jovem.

Pólo de Arte na Escola

Um dos principais projetos desenvolvidos pelo MIRR é o Pólo Arte na Escola da Universidade Federal de Roraima – PAE-UFRR, um programa de formação continuada em Arte-educação do Instituto Arte na Escola – IAE para professores das redes pública e privada de ensino. Foi constituído a partir de um convênio com a universidade, vinculado à pró-reitoria de extensão. Dentre as atividades conveniadas, destacam-se os grupos de estudos sobre arte-educação com professores das redes pública e privada de Roraima, projetos de pesquisa financiados pelo Programa de Iniciação Científica do Conselho Nacional de Desenvolvimento Tecnológico – Pibic-Jr./CNPq e oficinas de arte abertas à comunidade.

O programa não se resume a Roraima; a meta do Instituto Arte na Escola é formar Pólos Arte na Escola em todos os Estados brasileiros. O público-alvo são professores e estudantes universitários, professores das redes pública e privada de ensino básico, educadores de museus, educadores de organizações não-governamentais e público interessado em arte. Para atingir sua missão, desenvolvem-se ações de forma integrada, a partir, principalmente, de quatro áreas estratégicas:

1. *Qualificação* – por meio da educação continuada, que subsidia e apóia as atividades do professor de arte.
2. *Instrumentalização* – com a Videoteca Arte na Escola e as Caixas de Videoarte na Escola, que proporcionam acesso ao recurso da imagem móvel como instrumento de ensino e elemento para a difusão de novas propostas de interação do aluno com a obra de arte.
3. *Disseminação* – a partir da Rede Arte na Escola, um conjunto articulado de universidades e instituições educacionais em várias regiões brasileiras.
4. *Avaliação/acompanhamento* – com a Rede Arte na Escola e com o Prêmio Arte na Escola Cidadã – este, operado pelo Instituto Arte na Escola e com a chancela institucional da Unesco Brasil, do Banco Nacional do Desenvolvimento Econômico e Social – BNDES, do Fórum de Pró-Reitores de Extensão das Universidades Públicas e da *Revista Pátio*.

No PAE, o professor leva o conhecimento produzido nos grupos de estudo para a sala de aula de forma crítica e reflexiva e, posteriormente, volta a esses grupos com os resultados obtidos, tornando-se um multiplicador. Nesse movimento dialético, cria-se possibilidade de aplicar novos conteúdos e testar novas metodologias, que são discutidas e criadas nos grupos.

A extensão universitária da UFRR atua continuamente, por meio do PAE e de sua parceria com o MIRR, para diminuir as carências de formação cultural e profissional tanto de professores como de jovens estudantes. Isso dá à extensão universitária uma importância fundamental, principalmente em um estado com características tão peculiares de desenvolvimento como o de Roraima.

Vale aqui destacar uma das ações recentemente desenvolvida no âmbito do Pólo Arte na Escola. Em 2006, dois grupos de estudo do PAE, compostos por 20 professores da rede pública, desenvolveram o projeto "O museu e o público jovem: imaginário de gerações", inspirados no tema da Semana Nacional dos Museus daquele ano. A idéia era criar atividades para os alunos com o uso do espaço museal, fosse a partir de temas específicos ou interdisciplinares. Tanto os docentes como os estudantes se aproximaram, assim, desse espaço e, além das discussões metodológicas para o

ensino interdisciplinar, foram coletados dados iniciais para estudo de público do museu. Os trabalhos dos professores e alunos também acabaram rendendo uma exposição.

O passo a passo do projeto se deu da seguinte maneira: em primeiro lugar, grupos de professores discutiram certas questões específicas, como "O que é o museu?", "Como você guiaria uma visita ao museu?" e "Que possibilidades pedagógicas você vê no museu?". Essas perguntas serviram para desencadear uma discussão sobre as representações acerca do museu, suas possibilidades pedagógicas e a atuação do professor como mediador entre acervo e estudantes. Assim, sugeriu-se que os professores participantes dos grupos de estudo as respondessem de forma expressiva (desenhos e pinturas) e prática (demonstrando, por exemplo, como seria uma visita guiada). Após outra série de discussões, cada professor sairia do encontro com a tarefa de debater os temas com seus alunos e de elaborar a sua visita orientada ao museu. Finalmente, os docentes organizariam uma exposição com o material produzido nas linguagens visual e escrita.

Quando os professores desenharam o mapa do caminho da casa deles até o MIRR, chamou a atenção o fato de que muitos comentaram que o difícil acesso à instituição seria um dos motivos do distanciamento do MIRR com a comunidade escolar. Além disso, foi curioso perceber que, para os professores, o museu foi identificado como um lugar de coisas antigas e valiosas ou raras, cuja importância relacionava-se ao valor monetário e ao cultural. Com isso, um dos objetivos do projeto era tentar modificar esse tipo de representação, ligado ao senso comum, a partir de uma aproximação entre museu e sociedade. Quanto às possibilidades pedagógicas do museu, quatro tipos de proposta vieram à tona: atividades interdisciplinares, produção de textos, releitura de obras e maior conhecimento do funcionamento da instituição. Perguntou-se também aos professores como eles guiariam uma visita ao museu. Os docentes foram ao acervo, verificaram o que lá havia e como poderiam guiar a visita no ambiente escolhido. As discussões foram feitas em duas equipes; cada grupo criou uma visita guiada ao outro, o que tornou o exercício bastante realista. Os professores também produziram cartazes explicativos com desenhos representando cada espaço visitado, acompanhados de textos descritivos ou poéticos. Segue abaixo um roteiro de visita criado pelos professores, em função do acervo de cada ambiente e dos conteúdos:

O Museu Integrado de Roraima é um espaço importante para dar visibilidade às manifestações culturais do estado, como as culturas indígenas, urbanas e os imigrantes

1. *Ambiente de vestígios arqueológicos* (Sítio da Pedra Pintada e suas inscrições rupestres; equipamento arqueológico);
2. *Ambiente de indumentária indígena* (arte e artesanato; mitologia, religião e magia; urnas funerárias e os diferentes significados da morte).
3. *Ambiente de educação ambiental/biologia* (espécies animais de Roraima; natureza de Roraima; qualidade de vida e preservação do meio ambiente).
4. *Ambiente da habitação cabocla* (modos de vida urbano e

não urbano; tecnologias diversas e materiais ecológicos, como buriti, barro, pilão e fogão a lenha).

5. *Ambiente de artes plásticas* (artistas plásticos roraimenses; técnicas, materiais e estilos artísticos).

Algumas conclusões foram tiradas deste exercício. Em primeiro lugar, as visitas devem ser, necessariamente, preparadas e planejadas. Isso significa que a visita ao Museu não pode surgir repentinamente "do nada", mas deve ser conectada com as atividades de sala de aula, durante as quais deve haver uma preparação que esclareça aos alunos desde o objetivo da visita até a necessidade de não tocar nos objetos. Além disso, o professor não deve simplesmente passar para os funcionários a responsabilidade de guiar a visita. Como já conhece a linguagem dos alunos, deve guiar a visita, com a assessoria dos funcionários. Essa abordagem dá ao professor uma independência e uma autonomia na apresentação do acervo e do conteúdo a ser estudado.

No planejamento, o professor deve escolher uma temática ou conteúdo a ser trabalhado durante a visita. Por exemplo, a questão do trabalho, das relações entre índios e não índios ou os diversos aspectos da produção dos artistas plásticos do Estado. Procura-se, dessa forma, repensar a famosa "visita ao museu", na qual os professores levavam os alunos ao espaço museal sem muito planejamento ou orientação, mais como uma atividade recreativa. Entendemos que a atividade extra-escolar pode e deve ser tão importante quanto a de sala de aula, principalmente pela experiência em um espaço multidisciplinar que o museu proporciona.

O MIRR e a diversidade cultural

O ambiente do MIRR reforça a concepção de que arte é uma questão de "freqüentação", ou seja, de familiarização com as linguagens artísticas (Penna, 1995, p. 51). Um exemplo da interação entre as possibilidades formativas do acervo do MIRR é o exercício, a ser proposto neste ano, aos professores, tendo como ponto de partida as inscrições rupestres da Pedra Pintada, disponíveis em decalques e fotografias existentes na instituição. O exercício envolve, entre outros, um aprendizado da história e da arqueologia do sítio e o debate sobre o significado da arte pré-histórica. Mais que simples reprodução, a idéia é provocar o debate e construir conhecimento sobre a diversidade cultural e histórica do estado. Assim, descortina-se um universo de possibilidades que impressiona os professores. O que parecia ser um espaço pequeno e com acervo limitado, torna-se uma fonte de múltiplas possibilidades de experiências formativas.

A diversidade cultural, característica marcante da sociedade roraimense, é um ponto fundamental a ser considerado. A convivência entre as diversas culturas indígenas, urbanas e imigrantes nem sempre é harmoniosa e tranqüila, mas é muito rica em experiências e em manifestações artísticas. Nesse sentido, o espaço do MIRR é fundamental para dar visibilidade às inúmeras manifestações culturais do Estado. O termo "integrado" manifesta esta intenção de compreender toda a diversidade de Roraima, seja ela cultural, ecológica ou científica. E, ao proporcionar o confronto de técnicas e linguagens, o espaço do MIRR, muitas vezes identificado como guardião dos acervos das elites, deixa infiltrar-se pela arte das ruas, ressignificando os sentidos da vida e das relações sociais.

Como afirma Canclini (1998), não há mais como pensar em sociedades e comunidades isoladas e puras

em sua cultura. A tecnologia, a velocidade cada vez maior da informação, os processos de globalização da economia e as constantes migrações fazem com que práticas que existiam de forma isolada se combinem para gerar outras estruturas, no que o autor chama de "hibridização das culturas". Esse processo tem um aspecto positivo de reconstrução dinâmica, ressignificação de mundo e de pessoas, reposicionando tempos e espaços. O espaço museal pode servir de aglutinador destas manifestações híbridas, estimulando o contato com as diferenças culturais.

Como local de aglutinação de diversas manifestações culturais, o Museu Integrado de Roraima cumpre uma importante função formativa e educativa. Um exemplo é o projeto "Retratismo e grafitismo: encontro de gerações", que tem como objetivo qualificar jovens com potencial artístico. Dessa forma, acolhe e dá visibilidade à produção desses jovens, que têm a oportunidade de se relacionar com o acervo diverso da instituição.

Por tudo isso, é preciso ter em mente que uma ação continuada de formação de professores em Roraima deve levar em conta esta característica multicultural do estado, considerando a maneira como diferentes grupos culturais entendem a arte e a incluem em seus contextos. Questões relativas a etnocentrismo, preconceitos ou racismo devem ser incluídas nesta discussão. ◘

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas*: estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Edusp, 1998.

PENNA, Maura. "Diretrizes para uma educação artística democratizante: a ênfase na linguagem e nos conteúdos". In: PEREGRINO, Yara Rosas (coord.). *Da camiseta ao museu:* o ensino das artes na democratização da cultura. João Pessoa: Editora UFPB, 1995. p. 47-53.

O lugar da infância nos museus[1]

Amalhene Baesso Reddig e Maria Isabel Leite

Resumo do artigo

O artigo é o recorte de uma investigação em curso sobre o espaço que a infância ocupa nos museus, em particular os de Santa Catarina. A partir de autores como Walter Benjamin, o texto aponta que as brincadeiras ajudam a criança a perceber o mundo, a organizá-lo e, por conseqüência, a colecionar objetos. Nesse sentido, relacionam essa fase a questões do campo museológico, incluindo a seleção de notícias e informações que enfocam vínculos entre museus e infância.

Palavras-chave

Infância, museus, cultura, educação, coleções.

Ao remexer o passado tentando encontrar respostas para motivações que nos embalam hoje, reencontramos nossas lembranças da infância. A partir desse eixo, aproximamo-nos do questionamento sobre qual seria o lugar da infância nos museus. Para nós, o encontro desses universos – infância e museus – é como um tecer lento de fios emaranhados e, com paciência, tentamos desatar os nós e reorganizá-los outra vez em forma de novelo. A nova tecedura passa a ser constituída de recordações e escritos do passado, mas estes são presentificados nos caminhos que atualmente percorremos e permitem vislumbrar outros possíveis caminhos no futuro. É um pouco do que fala Benjamin (1995, p. 132) ao escrever: "[...] tal como a mãe, que aconchega no peito o recém-nascido sem acordá-lo, assim também a vida trata, durante muito tempo, as ternas recordações da infância".

Exercitamos o pensamento guardado na memória e lá procuramos o que trazemos da infância e por quê. Ao abrir esses baús de saudade, várias lembranças que nos são caras vêm à tona – em especial, os percursos exploratórios pelas vizinhanças, com toda sua riqueza e ritmos variados, como a lentidão do interior e o frenesi da megalópole. Nesse conjunto de "coisas" guardadas, as coleções que criávamos, inventávamos e reuníamos nos são nobres. Quase tudo o que fazíamos nos grandes espaços da rua, do jardim, nos edifícios, quintais e arredores tinha a ver com reunir, classificar, organizar e expor os achados particulares. Referimo-nos principalmente a material colhido na natureza, como ovos de passarinho de todos os tamanhos, besouros, pedrinhas, cigarras secas e sementes, mas também de nossas elaboradas produções, como animais e bonecos de argila, carros de pedra, pelotas de barro, desenhos de carvão nas paredes, cabanas feitas de folhas e galhos, traquinagens

e peraltagens, entre outras. Essas nossas recordações levam-nos aos escritos de Bachelard (1978, p. 248), quando diz que "o armário e suas prateleiras, a escrivaninha e suas gavetas, o cofre e seu fundo falso são verdadeiros órgãos da vida psicológica secreta". Qual criança não reserva segredos? Nossos segredos de infância eram realmente secretos, nossas "coisas" eram preciosidades que adormeciam em nossas caixas e com ansiedade nos reuníamos para socializar nossos achados – e, agora, nossas coleções.

Como disse Portinari (*apud* Barbosa 2005, p. 165), "a paisagem onde a gente brincou pela primeira vez não sai mais da gente". É lá, nessas paisagens, que brincamos e fincamos nossas raízes – e essa carga emocional que surgiu da vida real nos ajuda a fazer nosso trajeto, reelaborando planos e sonhos, reencontrando lembranças, lugares e pessoas. Hoje, continuamos a pensar nas pessoas, nos objetos e em suas relações. Agora, tudo isso tem outros significados. Já nos desfizemos de várias minicoleções e iniciamos outras. Qual o significado disso? Por que reunimos coisas? O que elas comunicam? O que os adultos colecionam? E para quê? Existe alguma relação entre essas coleções e as experiências da infância?

Na nossa vida profissional, continuamos a pensar, olhar e organizar – pesquisamos os espaços culturais e museus, pois isso nos fascina. Ficamos horas apreciando os detalhes, a forma de organização do acervo, o local, a cenografia e tudo o que se deixa ser comunicado. Por esse motivo, buscamos refletir/pensar de que forma a infância está representada nos espaços museais. Isso passa por investigar a abertura que os museus dão para a infância. Mas não nos debruçamos aqui sobre a atenção dada à visitação de crianças aos museus ou ainda às suas expressões como contempladores, senão, sobretudo, à forma como a infância está presentificada nesses espaços. Em primeiro lugar, cabe perguntar: de que infância estamos falando? São os museus espaços privilegiados de memória, identidade e cultura das diferentes infâncias? Que museus abrigam esse tipo de acervo?

Infância

Ao buscar a literatura sobre infância, percebemos que circulam infindáveis discursos sobre esse universo, embora com o uso de diferentes nomes: bebê, criança, filhote, infante... Identificamos também que o tema ocupa um papel extremamente importante – não raro central – no que diz respeito às preocupações educacionais, paternas e maternas, acadêmicas, médicas, governamentais, publicitárias e midiáticas do nosso tempo.

Educadores, psicólogos, antropólogos, historiadores e outros estudiosos na contemporaneidade enfatizam as grandes mudanças no significado da infância, engendradas, justamente, pelas transformações tec-

nológicas e econômicas pelas quais toda a humanidade está passando. As mensagens midiáticas determinam as formas de ver o mundo e espetacularizar a própria vida, seja de crianças ou de adultos. Hoje, ser criança se complexifica na medida em que a infância é uma construção social e somente pode ser compreendida a partir das mudanças das sociedades. Conhecer a infância vai ao encontro do desejo de conhecer a trajetória de desenvolvimento humano e, cada vez mais, a trajetória da infância em diferentes lugares e contextos. Assim, à medida que o conceito de infância vai sendo construído, a criança passa a ocupar outro lugar na família e na sociedade – deixa de habitar o "universo dos adultos" para viver a infância.

É necessário ressaltar que a criança, para compreender o mundo e descobrir seu papel na sociedade, usa a imaginação, a criatividade, o poder de observação, o brincar, a brincadeira, o jogo e também a imitação das muitas situações do cotidiano. Esse mundo mágico que é o mundo da brincadeira e do faz-de-conta contribui para que a infância se constitua, conheça a si mesma, os outros e as relações que perpassam esse universo social.

Nesse processo, pleno de aprendizagens, parece ser fundamental a inclusão das diferentes expressões culturais desde cedo. Tendo em vista que a brincadeira é a principal atividade da criança pequena, por meio da qual ela exercita sua imaginação, sua percepção e suas potencialidades, é no ato de brincar que a cultura se faz mais claramente presente. O contato com a cultura poderá possibilitar a construção de maior autonomia, de cooperação entre os pares, de senso crítico, de responsabilidade e de criatividade. As experiências com as expressões culturais diversas levam a criança a refletir, agir, abstrair sentidos e vivências capazes de levar o sujeito a construir significações sobre o que faz, como faz, para que faz, para que serve o que faz, além de desenvolver a capacidade de estabelecer inúmeras outras relações a partir dessa experiência. Diferentes infâncias, diferentes identidades, diferentes processos de apropriação e de produção cultural. Neste sentido, não é possível pensar que todas as crianças sejam iguais, assim como não faz sentido imaginar a infância desvinculada da cultura, da família, da educação. Não falamos, então, de infância – mas de *infâncias*, no plural.

Quase tudo o que fazíamos nos grandes espaços da rua, do jardim, nos edifícios, quintais e arredores tinha a ver com reunir, classificar, organizar e expor os achados particulares

Em sua relação com o mundo, produzindo e sendo produzida pela cultura, as crianças têm interesse pelos retalhos, cacos e pedaços. Para Benjamin (1995), a criança desmonta o brinquedo (um dos objetos culturalmente produzidos) para se apoderar dele. Assim, vê além do aparente, "retira" deste a marca registrada de fábrica, estabelece uma relação afetiva, íntima e de aproximação com esse objeto. Registra a sua própria marca, revalorizando-o e ressignificando-o. E quais espaços favorecem o brincar e propiciam experiências imaginativas? Como espaço não formal de educação, o museu também é um espaço privilegiado para a educação mais ampla e diversificada, para a diversidade, para o exercício de direitos, cidadania e política.

Ao pensar a criança como sujeito histórico, social e cultural, é possível perceber e "experimentar a relação com o museu como espaço de troca, descoberta, produção de sentido, criação; espaços de memória, de história, de vida" (Leite, 2005, p. 10). Por entender que a infância não é apenas um sentimento, que a criança é uma pessoa que vive seus processos, sua história, em muitos tempos e lugares, compreendemos que nós, educadores ou não, temos um papel a desempenhar para garantir que todas as crianças tenham uma infância que possibilite a elas conhecer e interagir com sua cultura, com os espaços formais e não formais de educação, buscando aprender, sonhar, imaginar e criar. É nessa direção e alicerçada nesta concepção de infância e de criança que segue esta investigação.

Museus e coleções

Quanto aos museus, uma visão corrente é a de que guardam um patrimônio morto, disponível a uns poucos aficionados e a colecionadores, interessados em conhecer como eram os antepassados. Trata-se de uma visão de museu como espaço pouco dinâmico e sem sentido para a maioria da população, que o identifica como local descomprometido com a realidade e a diversidade cultural.

Os museus são referências para a compreensão da trajetória humana e, ao apresentar suas coleções, possivelmente dão a perceber as bases ideológicas ali postas. "[...] historicamente, foram criados por e para os setores dirigentes, na maioria das vezes com objetos provenientes de saques e conquistas. [...] O acesso aos museus era restrito à alta burguesia, pois se tinha a idéia de que o povo não sabia comportar-se nesses espaços" (Leite, 2005, p. 25). Magaly Cabral (1997, p. 19) defende que "o museu raramente guarda a farda de um operário... mas guarda a farda do Sr. Fulano. Decorre daí um outro poder que o museu possui: o de comunicar aos seus visitantes o poder de uma determinada classe social, de uma etnia, ou de uma geração".

Quanto às coleções, o Iluminismo foi responsável por difundir a crença de que colecionar exemplares era uma das maneiras de conhecer cientificamente a natureza. Dessa forma, os iluministas acabaram por reforçar – ainda que isso, a rigor, não tivesse sido intencional – a prática de formação de coleções particulares. Coleções representam muitas vezes o imaginário local, a história, os mitos, a identidade. Colecionar relaciona-se ao desejo de conservar os próprios tesouros ou de passá-los à guarda do poder público na esperança de vê-los conservados.

De acordo com Benjamin (1984, p. 100), o ato de colecionar é também uma atitude diante da vida e das coisas.

> A verdadeira paixão do colecionador, com muita freqüência ignorada, é sempre anarquista, destrutiva. Pois esta é a sua dialética: vincular à fidelidade pelo objeto, pelo único, pelo elemento oculto nele, o protesto subversivo e inflexível contra o típico, contra o classificável. [...] ao colecionador, o mundo está presente em cada um de seus objetos; e mais ainda, de maneira ordenada [...]. Colecionadores são fisionômicos do mundo das coisas.

Logo, entender e "ler" os museus – com suas coleções e articulações capazes de representar a nossa identidade e de nos fazer encontrar traços de nossa cultura – contribuem para nossa identificação como sujeitos desta e nesta história, ajudam-nos a compreender o passado, a nos situarmos no presente e a pensarmos no futuro. Bachelard (1978, p. 252) enfatiza

esta questão ao afirmar que "No cofre, estão as coisas inesquecíveis; inesquecíveis para nós, mas também para aqueles a quem daremos os nossos tesouros. O passado, o presente, um futuro nele se condensam. E, assim, o cofre é a memória do imemorial". Arriscamos relacionar o cofre das coisas e memórias inesquecíveis de que fala Bachelard aos museus e seus "cofres", repletos de coleções encharcadas de memórias. E ousamos fazer um novo *link*: com nossos baús de saudade, guardiões de nossas imagens da infância.

Mas que objetos são selecionados para pertencer a esses cofres/baús que são os museus? Costa (1994, p. 44) diz que "o que possibilita um objeto deixar sua função utilitária, ser resguardado do perecimento e da deterioração, passar a constituir parte de uma coleção particular e, finalmente, se transformar em patrimônio público e memória coletiva é sua função simbólica, sua capacidade de portar significados e constituir identidade". Portanto, o objeto da coleção tem uma natureza simbólica, que o torna perene às transformações históricas. São as narrativas históricas que constroem o passado de diversas maneiras. E, nessas narrativas, os museus apresentam uma singularidade importante, que é a presença dos objetos. Kramer (1998, p. 205) diz que, "ao caminhar num museu – numa galeria de torsos, ou de outros objetos quaisquer –, o que vemos em cada peça, em cada quadro, em cada obra guardada ali é história condensada, que aglutina contradições, diz e cala, valoriza e omite, conta".

O contato com esses objetos facilitará o acesso do povo aos museus, entendendo-os como lugares de cultura. Dessa forma, percebemos que os museus e suas exposições podem ser lugares de encontro de gerações, trocas, memórias, identidades, culturas, etnias, gêneros, grupos sociais, políticos, enfim, lugares de reconhecer e conhecer o outro, lugares de encantamento, de poesia e de conhecimento – portanto, lugares onde identidades culturais podem ser identificadas e reconhecidas, onde a produção da diferença se evidencia sem que o "outro" seja o diferente. Esses lugares não guardam apenas um conjunto de elementos de valor cultural, mas sim resultados da relação do homem com o seu espaço-tempo.

Nesta direção, Maria Isabel Leite (2005, p. 37) sinaliza a importância de se compreender o espaço museal como "um fórum, um espaço de encontro, um espaço de debate – um espaço em que as coisas se produzem, e não apenas o já produzido é comunicado". Baseada em Chagas, a mesma autora afirma que "os museus não apenas exercem o papel da guarda, mas têm vocação para investigar, documentar e comunicar-se" (Leite, 2006, p. 75). Enfatiza ainda que os museus são "espaços de produção de conhecimento e oportunidades de lazer" e que "seus acervos e exposições favorecem a construção social da memória e a percepção crítica da sociedade" (Leite, 2006, p. 75).

Assim, se o museu sempre apresenta um discurso (ideológico), sua comunicação se efetiva por meio dos objetos (códigos) musealizados. As "palavras" desse discurso são os próprios objetos. O sujeito, histórico, social e cultural, precisará deter-se criticamente para, a partir de sua constituição, decodificar e problematizar esse objeto/discurso. Diferentes sujeitos; diferente público contemplador. Então, estar aberto às mudanças e ao público parece ser inevitável à sobrevivência dos museus, com sua diversidade de coleções e exposições. Assim, se esse público pode se deparar com exibições que estimulam fruição, lazer, afirmação de poderes,

pesquisa, diálogo, ponte entre culturas, espaço político-crítico, também o museu pode ser lugar para as infâncias e suas representações. Cabe, assim, perguntar: estarão os museus assumindo seu papel de fazer circular a produção cultural da e sobre as infâncias? Estarão favorecendo a constituição de suas identidades culturais plurais e multifacetadas, respeitando e privilegiando a diversidade de modos de ser, pensar e agir?

Museus e infância na internet

Escolhemos como base de investigação de nossa pesquisa, ainda em curso, identificar qual é o espaço destinado à infância nos museus. Para tanto, foi feita uma pesquisa preliminar em *sites* de busca da internet, como o Google e o Yahoo, a partir das seguintes combinações: "museu da infância", "museu da criança", "museu do brinquedo", "museu e infância", "criança no museu", "criança e museu". Com essas entradas, selecionamos algumas notícias e informações com esse enfoque.

Na *Folha de São Paulo* de 09/11/2003, havia a seguinte manchete: "Museu do Brinquedo será criado em SP". Assim dizia o artigo: "O Ministério da Cultura e a Secretaria Municipal da Cultura de São Paulo juntos vão criar não só um museu do brinquedo, mas um centro cultural para pensar o brincar e as razões de o lúdico estar cada vez mais encurralado nas metrópoles".[2] Em outra reportagem, localizamos um debate com Carlos Augusto Calil, Secretário da Cultura de São Paulo, no governo de José Serra, que salientava: "O Museu da Criança, na verdade, não é um museu. A idéia é que seja um espaço *para* a criança" [grifo nosso].[3]

Outra intenção de se criar um museu da infância foi encontrada nos programas de governo do Partido dos Trabalhadores (PT) de 2002 e de 2006, no item denominado "Resgate da memória": "Criação do Museu da Infância, a partir da pesquisa de antigas brincadeiras, histórias, música e cantos praticados em São Paulo – e no Brasil –, visando oferecer às crianças um local alternativo de ensino e prática de história da cultura".[4]

Também encontramos referências a museus que não estão mais em funcionamento, como o Museu da Infância, idealizado e fundado pelo pediatra carioca Arthur Moncorvo Filho no começo do século XX.

> O museu idealizado por Moncorvo Filho apresentava um caleidoscópio visual da infância, um panorama enciclopédico da evolução histórica da infância brasileira. [...] apresentava uma visão estereotipada da criança brasileira, representando, o enquadramento da infância dentro de categorias definidas pela medicina e sociedade da época (Wadsworth, 1999).

Em 1919, Moncorvo fundou o Departamento da Criança no Brasil e em 1922, ao realizar o 1º Congresso Brasileiro de Proteção à Infância, foi inaugurado o Museu, como parte das comemorações do centenário da Independência. No entanto, ele existiu por pouco tempo: "o Museu da Infância gozou de grande popularidade e funcionou por dois anos, embora Moncorvo o desejasse permanente".[5]

Projetos de extensão ou pesquisas também se referiram aos termos buscados. Um deles foi o "Museu da Infância",[6] projeto de extensão da Universidade do Extremo Sul Catarinense/Unesc. Trata-se de um museu universitário, com intensa atividade virtual. Visa coletar e organizar coleções de brinquedos artesanais, além de desenhos, fotografias (antigas e atuais), registros de falas e imagens de crianças em movimento. Versa especificamente sobre a produção *da* infância, *para*

infância e *sobre* infância, preservando, produzindo e fazendo circular produção científica e artístico-cultural acerca da cultura das diferentes infâncias. Outro exemplo é um projeto de extensão chamado "Museu do Brinquedo: Criançada, história e multirreferencialidade", que desenvolvido no âmbito do Curso de Pedagogia do Centro Universitário de Votuporanga – Unifev/SP desde 2003. Nesse ano, alunos e a comunidade local interessada começaram, a partir de campanhas para doação de brinquedos, a coletar material que serviria como acervo do museu. Atualmente, ele se localiza no Laboratório Didático/Pedagógico do curso e tem como responsável a professora Heliana Christina Soave. O atendimento ao público acontece durante três dias por semana. Além da estrutura expositiva, o museu dispõe de um ateliê, onde são realizados trabalhos de restauração dos brinquedos pelos próprios alunos do curso. De acordo com o *site*, a finalidade do projeto é oferecer aos alunos do curso "uma fundamentação teórica e prática da documentação museológica, que os capacite com as habilidades e competências necessárias, para implantar e manter o processamento técnico do acervo: coleta, pesquisa, armazenamento, catalogação e restauração".[7]

Sobre "museu do brinquedo", além da já mencionada, inúmeras outras referências foram localizadas. Museu do Brinquedo – Estrela, por exemplo, é como uma vitrine dos produtos dessa empresa fabricante de brinquedos, em São Paulo.[8] Existe também um Museu do Brinquedo, da Casa de Cultura Mario Quintana, em Porto Alegre. Segundo sua coordenadora, Marília Goulart, "o lugar não se resume apenas ao deleite dos olhos. Convida os visitantes à diversão".[9] Esse museu trabalha com réplicas dos brinquedos expostos para que as crianças experimentem brincadeiras de outras épocas. Diz o *site*: "Muitos brinquedos são desconhecidos para as crianças. Aqui, os avós ensinam aos netos como manuseá-los. Ambos acabam brincando. É o museu aproximando gerações".[10] Outro Museu do Brinquedo foi idealizado pela família de Luiza de Azevedo Meyer, em Minas Gerais. Esse projeto existe desde 1986 e conta com mais de 5.000 peças relacionadas ao universo infantil: brinquedos, discos, livros, fotos, material escolar, jogos educativos e documentos.[11] Ainda sobre Museu do Brinquedo, uma manchete da Agência de Comunicação da UFSC – Agecom nos chamou a atenção: "Encontro sobre Museu do Brinquedo reuniu educadores", de 17/5/2005.[12] Trata-se do Museu do Brinquedo da Universidade Federal de Santa Catarina/UFSC – um museu universitário sediado no segundo andar da Biblioteca Universitária da UFSC. Foi idealizado pela pesquisadora Telma Anita Piacentini e criado em setembro de 1999, com o objetivo de registrar a memória cultural do povo e de preservar a história de suas condições de vida. O acervo é composto por inúmeras peças catalogadas e dispõe de uma série brinquedos (como bonecos, marionetes, piões e carrinhos), feitos com materiais diversos (madeira, cerâmica, porcelana, tecido, entre outros) e provenientes diferentes origens (indígena, africana, alemã etc.). No âmbito universitário, encontramos ainda o Museu do Brinquedo da Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo/USP – um espaço coordenado pela professora Tizuko Kishimoto e integrado ao Laboratório de Brinquedos e Materiais Pedagógicos – Labrimp, que também auxilia projetos de pesquisa e ensino. O *site* aponta que este seria o "único no país" e que reuniria "mais de 500 peças antigas industrializadas ou arte-

sanais, fotos sobre educação infantil na cidade de São Paulo e os mais variados materiais pedagógicos".[13]

Na pesquisa, preocupamo-nos em incluir outros museus com esse enfoque que não estivessem na internet. Por esse motivo, encaminhamos correspondências para 400 endereços eletrônicos dos museus de Santa Catarina e de profissionais ligados à área, cedidos a nós pelo Sistema Estadual de Museus de Santa Catarina – SEMSC. Alguns deles informam que possuíam, nas suas coleções, fotografias de crianças (em atividades de trabalho na lavoura e em espaços de sociabilidade); outros, que tinham, por exemplo, brinquedos, vestimentas, berços, filmes de crianças visitando museus, depoimentos das crianças, trabalhos feitos pelas crianças, desenhos produzidos por crianças.

Vale lembrar que não era de nosso interesse investigar as oportunidades *destinadas às crianças* como visitantes – proposta que vem crescendo permanentemente, especialmente nos últimos dez anos. Portanto, este levantamento nos leva a crer que, ainda que as *representações das infâncias* diversas estejam presentes nos espaços museais, elas não estão suficientemente sistematizadas. Optamos por centrar a pesquisa em dois espaços museais: o Museu da Infância/Unesc e o Museu do Brinquedo da Ilha de Santa Catarina/UFSC. As equipes de ambas as instituições expõem os problemas da falta de verbas e espaço físico, sempre ancoradas na argumentação de que administrar recursos escassos exige escolhas que, não obrigatoriamente, voltam-se para a cultura – e menos ainda para a infância. Vê-se, dessa forma, que o espaço museal nos permite ver o mundo e a nós mesmos. Nesse sentido, o que estariam vendo as crianças-visitantes sobre as diferentes infâncias?

Costurando os fios de origens diversas...

A criança é essencialmente uma colecionadora. Vive esse processo passo a passo, ampliando sua percepção das coisas, do mundo, das relações e de si própria, como ser capaz de tomar decisões a partir dos objetos que coleciona e organiza em agrupamentos. O processo de ordenação, organização, desorganização e reconstrução do mundo pela criança se dá pelo brincar. Nesse sentido, ela vive situações ilusórias, aprendendo a elaborar o seu imaginário. Desordeira ou ordeira, por sua curiosidade, a criança busca formas de captar meios para compreensão do mundo, particularmente juntando, reunindo objetos, colecionando. Segundo Benjamin (1984, p. 79-80),

> Toda pedra que ela encontra, toda flor colhida e toda borboleta apanhada é, para ela, já o começo de uma coleção e tudo aquilo que possui representa-lhe uma única coleção. Na criança essa paixão revela seu verdadeiro rosto [...] *mal entra na vida e já é caçador*. Caça os espíritos cujos vestígios fareja nas coisas; entre espíritos e coisas transcorrem-lhe anos, durante os quais seu campo visual permanece livre de serem humanos. Sucede-lhe como em sonhos [...]. *Seus anos de nômade são horas passadas no bosque onírico*. De lá ela arrasta a presa para casa, para limpá-la, consolidá-la, desenfeitiçá-la. Suas gavetas precisam transformar-se em arsenal e zoológico, museu policial e cripta.[14]

O caráter das coleções que as crianças, ao longo de suas infâncias (e também muitos adultos), organizam, amam, expõem, saboreiam e, com o tempo, desfazem-se, ou não, é provisório e efêmero. Isso faz parte de um processo de conhecer o mundo, conhecer sua realidade. O que será que permanece guardado do que foi cole-

tado/colecionado pelas crianças? O que os museus têm, em seus acervos, que representa essa idéia de criança colecionadora? Museus são espaços que, essencialmente, buscam "pôr em ordem"[15] os objetos. Mas qual é a ordem no museu? Os poucos espaços que trazem à tona a infância nos museus são organizados por quem? Para quem? O que a criança, ao adentrar no espaço museológico, reconhece como próprio?

Elas (as crianças) sentem-se irresistivelmente atraídas pelos destroços que surgem da construção, do trabalho no jardim ou em casa, da atividade do alfaiate ou do marceneiro. Nesses restos que sobram elas reconhecem o rosto que o mundo das coisas volta exatamente para elas, e só para elas. Nesses restos elas estão menos empenhadas em imitar as obras dos adultos do que em estabelecer entre os mais diferentes materiais, através daquilo que criam em suas brincadeiras, uma nova e incoerente relação (Benjamin, 1984, p. 77).

Com base nesse levantamento, a falta de espaços que reconhecem e privilegiam a infância em seus acervos é notória – grande parte ligada a universidades, apontando o quanto a temática ainda fica restrita aos círculos acadêmicos. Projetos que começam e são interrompidos saem do foco de investimento. Em outras palavras, percebemos que a infância, apesar de muito debatida e legislada, está pouco presente nos museus como acervo. E percebemos que, dentro do universo pesquisado – o estado de Santa Catarina –, a infância, apesar de muito debatida e legislada, está pouco presente nos museus como acervo. Ou, mais ainda, esse tipo de acervo encontra-se esparso e não sistematizado ou sinalizado. Por outro lado, as crianças e seus professores constituem grande parte do público freqüentador de museus. As ações educativas são pensadas para diversos públicos e, de forma privilegiada, são organizadas para as crianças que, ironicamente, vêem-se pouco representadas nesses espaços, a não ser por meio do olhar dos adultos. Ressaltar que a relação da criança com a cultura tem como característica o fato de ser mediada por adultos faz-nos entender quão delicada é esta relação criança-museu. Trata-se de uma relação nova, se situada historicamente, mas antiga, se pensarmos que compreender a infância é compreender-nos como sujeitos constituídos na e pela história e pela cultura.

A ausência da infância sentida nestes espaços reflete a forma como a criança é vista/entendida em nossa sociedade: economicamente dependente dos adultos, improdutiva, sem luz (*a luno*); sem fala (*in fans*)... Ainda que possamos reconhecer que historicamente esta concepção de criança venha se modificando, tudo faz crer que os avanços legais e teóricos ainda não são suficientes para quebrar a primazia do pensamento e da visão adultocêntrica dos museus. Entretanto, nosso objetivo nesta pesquisa não é ser conclusivo, mas abrir canais de reflexão para que pesquisadores e profissionais da área de museus possam se perguntar: de que forma está (ou não está) representada a infância nesses espaços de produção de sentidos e de conhecimentos chamados museus? ◘

NOTAS

1. Uma das maiores estudiosas sobre a relação entre brinquedos e museologia no país é a antropóloga Regina Márcia Moura Tavares. Ver, entre outros, o livro coordenado por ela *Brinquedos e Brincadeiras Tradicionais – Patrimônio Cultural da Humanidade* (Campinas: Centro de Cultura e Arte/Puccamp, 1994) (N. dos E.).

2. Disponível em: http://www.crmariocovas.sp.gov.br/noticia.php?it=4220. Último acesso em 30 jul.2006.
3. Disponível em: http://www.brasilcultura.com.br/conteudo.php?id=564. Último acesso em 30 jul.2006.
4. Disponível em: http://www.pt.org.br/site/secretarias_def/secretarias_int_box.asp?cod=595&cod_sis=26&cat=49. Último acesso em 30 jul.2006.
5. Disponível em: http://www.uff.br/ichf/anpuhrio/Anais/2004/Simposios%20Tematicos/Maria%20Martha%20de%20Luna%20Freire.doc. Último acesso em 30 jul. 2006.
6. Disponível em: http://www.unesc.net/pos/mestrado/educacao/museu_infancia/. Último acesso em 06 set.2006.
7. Disponível em: http://www.unifev.com.br/canais/graduacao/pedagogia/informacoes.php?inf=615. Último acesso em 01 set. 2007.
8. Disponível em: http://www.objetivo-mairipora.com.br/index.asp?pg=eventos&id_event=53. Último acesso em 30 jul.2006.
9. Disponível em: www.ccmq.rs.gov.br. Último acesso em 30 jul.2006.
10. Idem.
11. Para viabilizar o museu e exposições permanentes, foi criado, em 2002, o Instituto Cultural Luiza Azevedo Meyer.
12. Disponível em: http://www.agecom.ufsc.br/index.php?secao=arq&id=2914. Último acesso em 02 set. 2007.
13. Disponível em: http://www.usp.br/jorusp/arquivo/1999/jusp485/manchet/rep_res/rep_int/cultura1.html. Último acesso em 30 jul.2006.
14. Grifos nossos.
15. "Pôr em ordem" – expressão utilizada por Benjamin – "significaria destruir uma obra repleta de castanhas espinhosas, que são as estrelas da manhã, papéis de estanho, uma mina de prata, blocos de madeira, os ataúdes, cactos, as árvores totêmicas e moedas de cobre, os escudos. [...] a criança ajuda no guarda-roupa da mãe, na biblioteca do pai – no próprio terreno, contudo, continua sendo o hóspede mais inseguro e irascível" (Benjamin, 1984, p. 80).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BACHELARD, Gastón. *A poética do espaço*. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

BARBOSA, Maria Carmen. "Refletindo sobre a infância no Brasil através de sons, textos e imagens". *Reflexão e ação*, Santa Cruz do Sul, v. 13, n. 1, p. 151-171, jan./jun. 2005.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas II*: rua de mão única. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1995. p. 71-141.

__________. *Reflexões*: a criança, o brinquedo a educação. São Paulo: Summus, 1984.

CABRAL, Magaly de Oliveira. *Lições das coisas (ou Canteiro de Obras) – através de uma metodologia baseada na educação patrimonial*. Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro: Departamento de Educação/Pontifícia Universidade Católica, 1997.

COSTA. Maria Cristina Castilho. "O objeto, o colecionador e o museu". *Revista Imaginário*, NIME/LABI/USP, São Paulo, n. 2, p. 37-45, jan. 1994.

KRAMER, Sônia. "Produção cultural e educação: Algumas reflexões críticas sobre educar em museus". In: KRAMER, Sonia; LEITE, Maria Isabel (orgs.). *Infância e produção cultural*. Campinas: Papirus, 1998. p. 199-215.

LEITE, Maria Isabel. "Museus de Arte: espaço de educação e cultura". In: LEITE, Maria Isabel; OSTETTO, Luciana Esmeralda (orgs.). *Museu, educação e cultura*: encontros de crianças e professores com a arte. Campinas: Papirus, 2005.

__________. "Crianças, velhos e museu: memória e descoberta". *Cadernos do Cedes*, Campinas, v. 26, n. 68, p. 74-85, 2006.

Arte coletiva:
um problema para arte-educadores?

Emerson Dionisio Gomes de Oliveira

Resumo do artigo

O texto coloca em debate o modo como arte-educadores lêem as produções coletivas da arte contemporânea. Para o autor, essa leitura seria feita a partir da representação de um único *autor* e, por conseguinte, da representação de um modo de fazer artístico, o que colaboraria para a manutenção de um olhar romântico sobre a figura do artista. Para tanto, aponta a diferença entre dois tipos de trabalhos coletivos: o colaborativo e o cumulativo.

Palavras-chave

Museus, arte-educação, arte contemporânea, autoria, história da arte.

Em 2003, o artista plástico Camille Kachani foi escolhido, com outros 14 selecionados, para compor a mostra competitiva *Edital 2003*, do Museu de Arte Contemporânea de Campinas – MACC, no interior paulista. Para essa mostra, o artista apresentou duas obras com conteúdos e técnicas parecidas. Referimo-nos, aqui, a uma delas. Reunida numa seriação pré-estabelecida, ela era constituída de copos plásticos, cujos conteúdos eram misturas de diferentes dosagens de café e leite em pó. A obra reunida numa seriação pré-estabelecida foi montada sobre o chão e formava o retrato de um menino, cuja aparência nos remetia a uma iconografia que relaciona a infância à miséria. A obra foi montada por uma equipe de profissionais que, durante quase 12 horas, produziu mistura após mistura, com o objetivo de atingir tons de cinzas e marrons apenas com o uso dos dois produtos mencionados. Já o artista, autor da obra, não compareceu à montagem em momento algum, nem mesmo depois da abertura da exposição, supervisionando todo o processo à distância. E mais: a foto do menino, reproduzida por Kachani, foi retirada da internet, numa ação que tipifica a prática do artista ao "reter", na rede informações, imagens de outros. Kachani se insere, dessa forma, num grupo de artistas que trabalha com a fotografia, discutindo suas pretensões de originalidade, mostrando a artificialidade de tais pretensões e defendendo que a fotografia é uma *representação* sempre-já-vista. As imagens dele são surrupiadas, confiscadas, apropriadas, tomadas do circuito de circulação imagético e inseridas em novos contextos.

Essa dimensão de elaboração de uma obra a partir da utilização de um trabalho coletivo e da descentralização das tarefas tem-se revelado, ainda, um problema para as instituições e críticos da arte contemporânea. Contudo, o próprio MACC, ao produzir um projeto de "leitura" e atividade

lúdica, dentro de sua equipe de monitores e arte-educadores, propôs "ler" a obra de Kachani como um artefato centrado no seu *saber-fazer*. Disso resultou toda uma prática de exercícios artísticos indicados e propostos aos usuários do museu, que, naquele ano, foram, predominantemente, crianças de 7 a 10 anos. Assim, reforça-se o caráter autoral como representação de uma atividade artística centrada num único sujeito.

Neste texto, discutiremos como o projeto de "Ação Educativa do MACC", emancipando essa experiência para outros museus, aborda as questões de autoria de projetos artísticos coletivos, sejam colaborativos ou cumulativos. Interação, representação e leitura dentro da produção da arte contemporânea, com alguns exemplos específicos, também serão debatidos.

A constituição de um sujeito criativo, proprietário do seu *fazer* é um dos mitos fundadores do *artista moderno,* que remota à renascença italiana e adquire seus contornos mais exatos com o advento do gosto subjetivo após a Revolução Francesa, consiste naquele que define o artista como uma variação do gênio demiurgo, que pode se manifestar num sujeito com dificuldades de convívio social (próprio do sentido de gênio conferido pelo romantismo europeu), como naquele que antecipa as emergências sociais e culturais de uma época (elemento comum ao discurso modernista), ou, ainda, no artista dotado de uma intuição extra-temporal, geralmente garantida por uma divindade, como um dom ou uma dádiva subjacente à sua personalidade (discurso que remonta ao tempo em que arte não era, como no Ocidente atual, uma categoria apartada da *práxis* religiosa).[1] Muitos foram os ataques perpetuados no século XX contra essa idéia de artista. Projetos e obras como as de Marcel Duchamp e Kurt Schwitters foram cruciais para iniciar um processo que colocava arte e artistas como "profissionais" dentro de processos sociais que os influenciavam, e não como seres destacados e apartados desses processos.

Os ataques à construção social que permeia a arte têm sido o prato principal dos artistas nos últimos 40 anos. No entanto, queremos, aqui, destacar uma cisão, que colaborou para colocar em cheque essa representação idealizada dos artistas: o trabalho coletivo em arte. Neste texto, trazemos dois tipos de trabalhos coletivos, os quais chamaremos de colaborativo e cumulativo. O primeiro tem uma constituição histórica ampla; trata-se de um grupo de artistas que, sob uma nomenclatura, cria obras nas quais não se pode, sem pesquisa, inferir o ponto em que começa e termina a colaboração de cada um de seus membros. Geralmente, grupos dessa natureza não possuem grandes dificuldades para freqüentar os circuitos de arte, nem mesmo ser absorvidos pelos programas de ação educativa dos museus. Isso ocorre porque, basicamente, embora os trabalhos tenham a participação de muitos sujeitos, a nomenclatura que os une funciona como um autor autônomo. Um exemplo

daquilo que consideramos como trabalho colaborativo[2] é o grupo Chelpa Ferro, criado em 1995 pelos artistas plásticos Barrão e Luiz Zerbini, pelo editor de imagens Sergio Mekler e pelo produtor musical Chico Neves.[3]

Já o trabalho cumulativo não traz qualquer nomenclatura além daquela direcionada ao próprio nome do autor. Neste caso, as obras dos artistas que assinam a produção são confeccionadas por inúmeras pessoas, que ficam eclipsadas dentro do processo. A autoria, aqui, passa a ser apenas um elemento conferido ao trabalho intelectual, conceitual. O crédito é cedido àquele que concebeu a idéia, e não àqueles que, com diferentes técnicas e tecnologias, produziram a materialidade da obra.

À primeira vista, a homenagem ao trabalho conceitual com cessão da autoria para aquele que concebeu a obra no plano intelectual parece negar efetivamente o mito do artista-gênio do romantismo, uma vez que se separa *idéia* e *técnica*. Artistas conceituais de várias vertentes conquistaram entre os anos 60 e 70 o *status* de produtores de arte, mesmo sem realizar manualmente suas obras. O artista pode agora ser um escultor sem saber modelar ou talhar. Nesse caminho conceitual, ao tempo em que os artistas lutavam para se emancipar das gramáticas técnicas, contraditoriamente reforçavam a representação – dando-lhes mais argumentos – do artista-gênio, por meio do silenciamento de outros sujeitos produtores e da celebração de uma autoria centralizadora. Ou seja, desloca-se a noção do sujeito genial a partir do desvio do *saber-fazer* para o plano do projeto, do conceito, sem alterar a própria natureza da nominação autoral.

Enquanto as práticas educativas de museus continuarem a referendar apenas um modelo de autoria, podemos nos perguntar: como pode ser operada uma leitura diferente da obra de arte?

De um lado, nessa vertente, encontramos o artista norte-americano Jeff Koons – um exemplo drástico, talvez –, que se regozija de não saber pintar, desenhar, esculpir ou fotografar.[4] Na outra ponta, uma quantidade de artistas que trabalham dentro da lógica cumulativa – como é o caso de Kachani e muitos outros – encontra dificuldade de realizar uma emancipação autoral desses demais sujeitos, uma vez que o universo institucional das artes visuais ainda não compreendeu a questão da coletividade em sua profundidade e multiplicidade. A lógica da produção coletiva segue padrões de criação, veiculação e fruição totalmente fora dos padrões usuais das instituições artísticas tradicionais. Não há dúvida de que critérios comuns nas artes – como exclusividade, comercialização, acesso, originalidade ou autoria – são abertamente desafiados pelas práticas dos trabalhos cumulativos. Da mesma forma, valores, hierarquias, formalismos, exposição, objeto, estilo pessoal são todos vistos com suspeita, ironizados ou mesmo desprezados, quando não absolutamente ignorados. Essa atitude, em parte espontânea e concomitante ao próprio mecanismo de formação dessas coletividades, contesta as relações intrínsecas com o modo de operar da economia e institucionalização da arte e se concilia com a produção artística na contemporaneidade.[5]

Nessa ótica, quando um museu como o MACC enfrenta, dentro de seu programa de ação educativa, essas questões, ainda mal resolvidas mesmo fora dele, temos visto que, ainda que diante de obras coletivas, há

Produção de peças para a *intervenção urbana* Amálgamas

ROBERTA AMARAL

a predominância de uma representação do fazer arte como elemento individual. As práticas de exercícios de leitura e elaboração artísticas, promovidas pelo projeto Macquinho,[6] por exemplo, primam por desenvolver, em essência, os sensos crítico e estético individuais de cada criança. Também em relação aos trabalhos realizados em grupo, o modelo é o do trabalho colaborativo. Nenhuma dessas dimensões apresentaria problemas, em si, se não fossem exclusivas. O trabalho cumulativo é, de certo modo, preterido por questionar a representação corriqueira do fazer artístico e, dessa forma, do próprio ser artista.

Para autores como Júlio Plaza (2003, p. 23-24), a arte contemporânea, a partir de seus métodos de ocupação espaço-temporal, representa o fim da era do autor individual. A consciência do espectador-leitor de que uma obra de arte está configurada dentro do processo coletivo significa que o autor é reconfigurado, pois sofre uma erosão devido à transferência de poder para o grupo de produtores e para o próprio espectador, que deveria ter à sua disposição não um "autor", mas vários, ou seja, várias opções de escolha do percurso. O espectador poderia, por exemplo, perguntar-se sobre o percurso técnico, as dificuldades de montagem, os efeitos produzidos pelos materiais usados, o desenho expositivo, ou, quem sabe, querer saber de quem é o conceito da obra, aquele que racionalmente chamamos de autor. Com a ênfase no reconhecimento de autorias individuais, mesmo em objetos executados em contextos culturais que evidenciam a participação de dezenas de outros sujeitos, a colaboração apresenta-se como irrelevante para as definições autorais dentro do mercado ou mesmo em instituições de memória, como os museus.

Um outro exemplo do próprio MACC é a intervenção urbana *Amálgamas*, apresentada no dia 22 de agosto de 2003 e cujo conceito partiu de Sylvia Furegatti. Essa artista fez do seu próprio processo artístico um laboratório para questionar, dentro do espaço urbano, as questões da autoria tradicional. Ela optou, porém, dentro de um terreno incerto, por manifestar sua singularidade por meio de elementos profundamente compartilhados.

Na intervenção, foram dispostas 11 mil pedras de sabão azuis e quatro esculturas de sabão amalgamado sobre uma praça no centro de Campinas. Além de uma

discussão sobre as políticas e formas de administração dos recursos hídricos, Furegatti propunha também que, a cada pedra, fosse fixada uma frase sobre o tema água. Essa última idéia foi sendo amadurecida ao longo de três meses, durante o treinamento de 32 voluntários, e resultou em frases de diferentes autorias e códigos discursivos que variavam do científico ao literário. Desta forma, inúmeros atores participaram da realização do projeto, das propostas de marketing e até da documentação do trabalho já realizado. No entanto, para conduzir a indagação sobre a originalidade e a procedência das obras, o MACC acabou por omitir, no programa educativo, essas colaborações, transformando *Amálgamas* num projeto de autoria centrada e fechada, o que contrariou as reflexões da artista. Isso demonstra que o museu pautou-se por vícios de conduta e que, na época, ainda não tinha construído uma discussão sobre as possibilidades autorais.

Os exemplos acima podem servir como um alerta. Enquanto as práticas educativas de museus continuarem a referendar apenas um modelo de autoria, podemos nos perguntar: quais são os modelos de representação desse saber e como pode ser operada uma leitura diferente da obra de arte? Como se comportam os arte-educadores diante de obras que saem dos circuitos convencionais, colocando em cheque a noção de recepção e produção? Não podemos responder essas questões sem uma pesquisa ampla, mas podemos dar as nossas indicações a partir de elementos encontrados no MACC. Lá, arte-educadores subestimavam as possibilidades criativas conferidas pela arte contemporânea e utilizavam exclusivamente antigos

Amálgamas - *intervenção urbana na cidade de campinas*

ROBERTA AMARAL

– e não há juízo negativo sobre isso – códigos técnicos para formular a sua prática. Crianças e adolescentes passam apenas a produzir pintura, desenho, gravura e modelagem, cujo caráter técnico não espelha mais as possibilidades do que esse mesmo público encontra nas salas expositivas, ao lado dos ateliês educativos. E por quê? Colocamos, aqui, a seguinte hipótese: o discurso sobre o que é arte, hoje, ainda se mostra muito tênue e instável para as instituições museais.

Nas últimas décadas, museus de arte voltados à arte contemporânea em todo o mundo têm encontrado grande dificuldade para compor suas coleções, graças a fatores relacionados às proposições e atitudes de artistas, como as do americano Joseph Kosuth e do alemão Joseph Beuys. Segundo eles, qualquer coisa pode ser arte e qualquer um pode ser artista, não existindo mais um jeito especial pelo qual algo se pareça com arte, nem uma ação especial que diferencie um artista.

No caso brasileiro, os museus sofrem do mesmo dilema, mas com agravantes, pois as dificuldades financeiras e burocráticas transformam os erros das políticas de ação educativa em oportunidades perdidas. Ao mesmo tempo, quanto mais indeterminada for a arte para os olhos do público, mais importante será o papel desses programas.

Sendo assim, há um temor por parte de educadores de que a produção do *saber* por meio dessa instabilidade possa, num primeiro momento, desautorizar o seu próprio papel de conhecedor de um determinado *saber-fazer*. Ou seja, é ensinar que qualquer coisa pode ser arte e que seu conceito, dependendo de elementos exteriores ao fazer – como a recepção –, pode gerar equívocos, com a idéia de qualquer um poder ser artista, o que não corresponde à prática. Enfim, a adoção de novas leituras pode funcionar como um ataque ao próprio lugar de especialista do arte-educador, construído sobre patamares que incluem valores como os filiados ao modelo de um artista-gênio.

O temor não é banal, de certo. Banal seria uma crítica leviana sobre o universo da arte-educação sem levar em conta os discursos constitutivos sobre os quais esse *saber* fundou sua visibilidade, a sua função e o seu conhecimento. De qualquer modo, arte-educadores podem se apropriar de práticas lúdicas – não tão novas – para abrir outros campos de discussão e realização junto ao seu público. O primeiro passo é rever a própria idéia de leitura de uma obra. Segundo Certeau (1994, p. 264-5),

> Análises recentes mostram que "toda leitura modifica o seu objeto", que (já dizia Borges) "uma literatura difere de outra menos pelo texto que pela maneira como é lida" e que, enfim, um sistema de signos verbais ou icônicos é uma reserva de formas que esperam do leitor o seu sentido. Se, portanto, "o livro é um efeito (uma construção) do leitor", deve-se considerar a operação deste último como uma espécie de *lectio*, produção própria do "leitor". Este não toma nem o lugar do autor nem um lugar de autor. Inventa nos textos outra coisa que não aquilo que era a "intenção" deles. Destaca-se de sua origem (perdida ou acessória). Combina os seus fragmentos e cria algo não sabido no espaço organizado por sua capacidade de permitir uma pluralidade indefinida de significações.

A formulação do pensador francês talvez pareça abstrata ou, em outro extremo, apenas concreta, para uma leitura formal. No entanto, por que não construir práticas que extrapolem o espaço do museu, da escola e da casa, por exemplo, a partir de uma nova abordagem da leitura de uma obra de arte e do seu fazer? O artista Cildo Meireles propunha a inserção de informações

ruidosas, no campo homogêneo em que as mercadorias circulam e se trocam, imprimindo frases em notas de dinheiro ou em garrafas de Coca-Cola e devolvendo-as, posteriormente, à circulação. Ele questionou a noção de autoria do próprio trabalho, já que estimulou outros a fazerem tais inserções em seu lugar, mediante as instruções de procedimento fornecidas ou pela invenção de regras próprias de circulação. De fato, seria somente a partir da expressão individual, anônima e difusa, frente aos vastos mecanismos de controle social em curso, que o trabalho ganharia pleno sentido e eficácia.

Sem essas leituras menos convencionais, os arte-educadores podem reedificar velhos conceitos sobre suas práticas, que não possuem eco nem na contemporaneidade, nem na própria leitura de uma história da arte, como nos avisa Coli (2004, p. 19):

> Não é difícil encontrar, nos educadores que se servem de atividades artísticas, uma convicção subjacente: a arte seria um instrumento terapêutico, capaz de melhorar as relações entre os indivíduos e o coletivo. Há também, muito freqüente e tácita, a crença de que ela se constituiria num meio de se conhecer a si próprio, capaz de suscitar o desenvolvimento pessoal, de indicar o caminho para uma plenitude harmoniosa. Ora, sabemos, pelo menos desde os românticos, que arte, arte de fato, pode ser um peso e uma maldição para os criadores, portas para a angústia mais terrível. Van Gogh, Pollock ou Basquiat, entre tantos, demonstraram que ser artista significou pôr a vida em risco.

O problema, como enunciado anteriormente, é cultural. Os programas de ação educativa refletem em muito o próprio conservadorismo de suas instituições mantenedoras. Como reagiria o MACC, por exemplo, diante de uma obra como a de Cezar Migliorin? Esse artista, assim como quem escolhe um sofá ou um carro, decidiu comprar um filme para chamar de seu. No projeto *Artista sem Idéia*, ele se propôs a comprar uma obra em película ou vídeo de algum cineasta, sob a condição de que fosse inédita e tivesse a sua autoria cedida. O próprio artista esclareceu que o ato atacava todos os postulados que cercavam a questão autoral, menos a sua relação constitutiva frente ao mercado, pois a desnaturalização das convenções seria

> [...] reveladora de como estruturas de poder e submissão funcionam no mundo dos patrocínios (...) De alguma maneira, o projeto devolve a autoria para quem fez a obra, só que, para isso, o criador não deve aparecer. Quando o filme for exibido, todos procurarão um autor. Eu e um outro que desapareceu (*Revista Bravo!*, abril de 2005).

Os exemplos se multiplicam. Poderíamos abordar outras obras que enviesam o sentido de autoria centralizada, mas todos os dias nossos museus têm recebido, direta ou indiretamente, notícias de artistas não mais vinculados à necessidade narcísea de uma constituição autoral. Isso porque, segundo afirma Frederico de Morais (2001, p. 171),

> "não sendo mais ele autor de obras, mas propositor de situações ou apropriador de objetos e eventos, não pode exercer continuamente seu controle. O artista é o que dá o tiro, mas a trajetória da bala lhe escapa".

O mesmo senso de demarcação de saber pode ser enfrentado pelo arte-educador fora ou dentro de museus de arte contemporânea, como o MACC. Seu lugar de conhecimento será mais frágil quanto mais ele ignorar as novas proposições da arte e seus postulados, que definem novas representações e discursos para o artista. No cenário das artes, nos últimos 40 anos, é irresponsável criar pesos e medidas fixos: as lacunas

sempre serão maiores, incômodas, lamentáveis. Posteriormente, mais lamentáveis ainda poderão ser as tentativas de preenchê-las com qualquer teoria que implique criar uma falsa unidade, mesmo que didática, para as suas questões. ◘

NOTAS

1. Ver Kris; Kurz, 1988, p. 17-18.
2. Algo diferente, por exemplo, de grupos reunidos apenas para emancipar e divulgar diferentes autores. Esse foi o célebre caso do grupo Fluxus, em que cada obra tinha sua autoria revertida para um determinado artista (Joseph Beuys; Nam June Paik; Yoko Ono; Ben Vautier; Shigeko Kubota; Jonas Mekas; George Maciunas – para citar os principais).
3. Dentre as obras mais marcantes do grupo Chelpa Ferro encontra-se a instalação apresentada na *26ª Bienal de São Paulo*, em 2004, denominada *Nadabrahma*. Era formada por galhos de árvore pendurados numa parede e acoplados a motores e circuitos elétricos, cujo efeito decorria do som retirado desses galhos movidos pelos motores. O ponto em comum entre grande parte das obras produzidas pelo grupo é a utilização de elementos plásticos para a produção de efeitos sonoros desconcertantes. Mais informações no *site* do grupo: http://www.chelpaferro.com.br. Último acesso em 09 out.2007.
4. Esse artista tornou-se um provocador ao transferir não só o trabalho material a terceiros, mas muitas vezes o próprio projeto de suas idéias abstratas. Sobre essa personalidade perturbadora que marcou o circuito da arte nos anos 80 e 90, o historiador da arte Hall Foster (apud Wood, 2007) esclarece que Koons: "...atue no ramo da mistificação – de tentar confundir as pessoas exatamente pelo curto-circuito de arte, comércio, fábrica, 'hype'. Acho que é assim que ele realmente funciona hoje: ele mesmo é sua melhor obra. Ele vê isso como sendo warholiano – Warhol se tornou o melhor objeto de arte de si mesmo. Em outras palavras, é uma performance, e a obra é secundária, embora seja essa obra que percorra o mercado". Tradução minha.
5. Ver Cauquelin, 2005.
6. O projeto de ação educativa "Macquinho" foi criado em 2001, pela museóloga Mirna Vasconcelos, e trouxe ao museu questionamentos primordiais a respeito de duas de suas missões mais importantes: a conservação e a constituição de seu acervo. O "modelo Macquinho" estava centrado na exposição e no estudo do acervo do museu, além de se prolongar pelas inúmeras exposições de curta duração acolhidas pela instituição. Tratava-se de um espaço educativo lúdico destinado às crianças e aos adolescentes, que contava com um material expositivo e um ateliê integrados, para vivência e atividades artísticas, além de arte-educadores e monitores especificamente preparados para este atendimento.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CAUQUELIN, A. *Arte Contemporânea – uma introdução*. Trad. de Rejane Janowitzer. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 169.

CERTEAU, Michael. *A invenção do cotidiano:* artes de fazer. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1994.

COLI, J. "Pequenos e grandes". *Folha de São Paulo*. São Paulo, 11 jan. 2004. Caderno Mais, Seção Ponto de Fuga, p.19.

KRIS, E.; KURZ, O. *Lenda, Mito e Magia na imagem do artista:* uma experiência histórica. Lisboa: Presença, 1988.

MORAIS, Frederico. "Contra a arte afluente, o corpo é o motor da obra". In: BASBAUM, R. (org.). *Arte brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

PLAZA, J. "Arte e interatividade: autor-obra-recepção". *ARS – Revista do Departamento de Artes Plásticas*, ECA-USP, São Paulo, Universidade de São Paulo, 2003.

Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea: da coleção à

Ricardo Aquino

Resumo do artigo

O artigo apresenta o conceito do Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea a partir de sua criação artística. Parte-se da crítica ao modelo tradicional (museu = edifício + coleção + público), construído em torno do objeto; da coleção organizada num prédio-sede; e da visita por um público passivo. Nesse caso, o autor aponta que a narrativa veiculada é o exercício do poder disciplinar de conferir ou não a identidade de pertencimento ao mundo (de valores) das elites. Além disso, o texto critica o modelo proposto pela Nova Museologia, segundo o qual museu = território + patrimônio + população. Para o Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea, museu = lugar praticado + criação + rede. Portanto, não se trata mais de um lugar de memória, e sim de um museu do esquecimento. Finalmente, o artigo evidencia como a criação estrutura a prática com arte na Escola Livre de Artes Visuais, nas exposições e na ação educativa.

Palavras-chave

Museu, Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea, criação, museu do esquecimento, psiquiatria.

Um pouco de história

O Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea foi aberto em 1982, sob o nome de Museu Nise da Silveira, como homenagem àquela que tanto lutou pelos doentes mentais. Mais do que isto, a criação do museu e o seu batismo evidenciavam uma nova vontade e um novo entendimento: um momento de ruptura com a velha psiquiatria, que condenava ao asilo – quiçá por toda a vida –, dava eletrochoques, fazia lobotomia e desqualificava o indivíduo, reduzindo-o à condição de objeto de estudo, a uma intervenção de controle sobre o corpo, com o estatuto de subumano e a minoridade dos direitos sociais – isto tudo em nome de uma pretensa periculosidade. Enfim, 250 anos de história e das práticas da psiquiatria foram problematizadas pelo movimento denominado de Reforma Psiquiátrica. Este implicou um novo olhar sobre esses sujeitos, a valorização de sua fala, o desmonte dos hospitais, a crítica da internação, a denúncia da violência e dos crimes cometidos em nome dessa ciência, o desmonte do paradigma psiquiátrico e a criação de novos dispositivos para cuidar do sofrimento psíquico.

O Museu foi inaugurado quando este movimento assumiu a direção da antiga Colônia Juliano Moreira, no Rio de Janeiro. Ele tinha como vocação cuidar das obras criadas nas oficinas de terapia ocupacional, onde os doentes eram tratados por meio da arte, seguindo os passos de Osório César, o pioneiro no Brasil no tratamento dos doentes mentais pela arte – trilha ampliada por Nise da Silveira.

Assumi a direção do Museu no ano 2000. Como psiquiatra e psicanalista, eu sabia com o que me confrontava no campo psiquiátrico; em particular, naquilo que dizia respeito à conjugação das práticas psiquiátricas com a arte. De forma sintética, pode-se dizer que a psiquiatria lançou mão

criação

de uma arte domesticada, ou seja, anemiada de seu poder revolucionário e contestador, e colocou-a dentro de um projeto, ou intenção terapêutica, submetendo-a ao olhar e poder médico-psicológico. Além disso, ela sustentou ser esta criação artística produto e sintoma da doença mental e, em consonância, utilizou-a como material de estudos da doença mental, da arqueologia da psique, do inconsciente individual ou coletivo e da cultura. Dito a partir do ponto de vista da Reforma Psiquiátrica, a ultrapassada psiquiatria encarcerou a criação, submetendo-a aos mesmos rótulos que desqualificavam os freqüentadores dos hospitais psiquiátricos. Assim, sustentava que essa criação não seria uma arte autêntica, legítima, tal como a arte criada por qualquer pessoa; não se colocava em destaque a dimensão artística, mas sim lhe era reservado o destino dos "gabinetes de curiosidade" dos viajantes da razão por meio do mundo da loucura e da doença mental.

Além disso, eu sabia da importância de o Museu ter o nome daquela que ficou conhecida como uma psiquiatra rebelde. Vale colocar que, durante a década de 1950, funcionara na Colônia o Museu Egas Muniz, em homenagem ao psiquiatra que ganhou o prêmio Nobel de Medicina, em 1949, por ter criado a lobotomia. Ocorre que a doutora Nise da Silveira nunca trabalhou na Colônia e criou o seu próprio museu, sob o nome de Museu de Imagens do Inconsciente, dentro do Centro Psiquiátrico Pedro II, no Engenho de Dentro, o que ocasionava confusões acerca de qual seria o "museu da Nise".

Consoante o espírito de mudanças, meu primeiro ato como diretor foi rebatizar o Museu como Bispo do Rosário. O que determinou minha decisão de trocar o nome do museu para a sua denominação atual decorreu dos seguintes fatores:

• A Reforma Psiquiátrica pretende dar voz aos usuários dos serviços de saúde mental, rompendo com a tutela do psiquiatra, mesmo de uma do tipo generoso e humanista;

• Desde 1989, o Museu passara a cuidar da coleção das obras de Arthur Bispo do Rosário, nosso artista principal e Nise da Silveira nunca tratara dele, pois, como colocado, ela não trabalhou na Colônia;

• E, o mais relevante: o nosso artista rejeitava os medicamentos psiquiátricos, recusava-se a freqüentar oficinas de terapia ocupacional e criou a maior parte da sua obra no isolamento de sua cela-forte (dentro do hospital onde viveu por 50 anos, de 1939 a 1989 – os últimos 25, sem que se ausentasse da Colônia).

Assim era o processo de criação artística de Bispo do Rosário: fora de oficinas de terapia. Sublinho ainda o fato de ele ter sido um sobrevivente quanto às violências da instituição, onde criou subjetividades que o singularizaram. Ele não tinha, por exemplo, os cabelos raspados, não usava uniformes cinzas e impessoais – e sim as suas vistosas e coloridas roupas bordadas – e ocupou uma área considerável do antigo asilo,

desconstruindo as relação de monopólio e tirania do monólogo da razão sobre a loucura. Portanto, a sua trajetória institucional e a sua experiência de vida levaram a que eu me confrontasse com a seguinte questão: se a Reforma Psiquiátrica quer reconhecer os direitos de cidadania do doente mental, como deveria ser o funcionamento de um museu que se colocasse no eixo da abertura para o novo? Se a psiquiatria entendeu a criação artística dentro do seu modelo de funcionamento, no qual esta ficava condenada a ser entendida como sintoma de doença mental, de que forma deveria ser um museu que pensasse esta criação como expressão de vida, como potência de afirmação da condição humana, e que a deslocasse do campo da saúde para o da cultura? Como seriam as experiências com a arte neste museu para que elas não repetissem as velhas práticas de controle e subjugação?

Se a minha formação profissional habilitava-me a colocar estas questões, eu não as saberia responder pois desconhecia o mundo museológico. Fui, então, procurar a Faculdade de Museologia da Unirio e cheguei ao Programa de Memória Social. As conclusões às quais cheguei são conseqüências de minha participação como aluno do mestrado desse curso e, agora, do doutorado.

A intenção era formar um museu que arrancasse a criação artística dos pacientes do campo psiquiátrico e a colocasse no âmbito da cultura, de modo que circulasse desterritorializada e sem o selo de origem psiquiátrica

O museu tradicional

O modelo do museu tradicional está assentado sobre a coleção. Uma síntese da caracterização de seu paradigma clássico pode ser lida da seguinte forma: museu = edifício + coleção + público. Segundo Scheiner (1998, p. 161), o museu tradicional seria um

> [...] espaço, edifício ou conjunto arquitetônico/espacial arbitrariamente selecionado, delimitado e preparado para receber coleções de testemunhos materiais recolhidas do mundo. No espaço do museu tradicional, tais coleções são pesquisadas, documentadas, conservadas, interpretadas e exibidas por especialistas – tendo como público-alvo a sociedade. A base conceitual do museu tradicional é o objeto, aqui visto como documento. São museus tradicionais os museus de arte, história, ciência, tecnologia, os museus biográficos e temáticos; e também os museus exploratórios, os centros de ciência as casas históricas, os jardins zoológicos, aquários, planetários, vivários e biodomos.

Pode-se estudar as características deste modelo tal como uma instituição disciplinar. De acordo com Michel Foucault, quatro são as principais funções das instituições disciplinares: 1) a organização do espaço; 2) o controle do tempo; 3) a vigilância e a segurança do patrimônio; 4) a produção de conhecimento (Foucault, 1978, p. 93-99). Mario Chagas (2001) evidencia como a organização do museu tradicional – por exemplo, no aspecto da visitação das exposições – está estruturada na lógica disciplinar e sublinha que os museus deixam transparecer relações de poder; que eles não são inocentes templos da memória e que esta se encontra articulada por discursividades que, se bem analisadas, evidenciam os jogos de poder.

A psiquiatria e o asilo são da mesma natureza disciplinar que o museu. Qual tipo de objeto ou coleção

interessaria ao Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea? Certamente não as coleções abrigadas nos gabinetes de psiquiatras ilustres, pois estas são documentos que, historicamente, a psiquiatria faz desta criação para justificar o controle e a "docilização" dos corpos dos doentes mentais. Além disso, a narrativa veiculada nestes museus disciplinares é aquela do interesse dos vencedores: no caso da psiquiatria tradicional, os psiquiatras e suas teorias. ; no caso da Reforma Psiquiátrica, os usuários dos serviços de saúde mental. E justamente contra isso se encontra a Reforma Psiquiátrica, que pretende desconstruir de forma teórica e prática o paradigma psiquiátrico.

Estas obras, quando criadas em oficinas de terapia ocupacional, já trazem o selo de origem como sintoma de doença mental: como libertar esta criação? Minha intenção era formar um museu que arrancasse a criação artística dos pacientes do campo psiquiátrico e a colocasse no âmbito da cultura, de modo que circulasse desterritorializada e sem o selo de origem psiquiátrica.

Levei em conta também estudos focados no horizonte europeu sobre o público que freqüenta o museu tradicional. Em sua grande maioria, esse público tem alta escolaridade, o que o coloca na condição de assimilar um saber dito culto e refinado, que a instância do poder consagra nos museus por meio da seleção dos objetos. Segundo Bourdieu e Darbel (2003, p. 37),

> a freqüência dos museus – que aumenta consideravelmente à medida que o nível de instrução é mais elevado – corresponde a um modo de ser, quase exclusivo, das classes cultas.

Com isso, afirmam esses autores que os museus tradicionais, por sua estrutura e por seu funcionamento, "denunciam sua verdadeira função, que consiste em fortalecer o sentimento, em uns, da filiação, e, nos outros, da exclusão [do mundo europeu, civilizado, culto]" (Bourdieu e Darbel, 2003, p. 168).

No público do Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea, isso se exprime na expectativa de encontrar exposta em cada artista a sua biografia psiquiátrica; ou seja, trata-se do reconhecimento pela negativa e da segurança e da tranqüilidade advindas do entendimento de que o "doente mental" não pertenceria ao nosso (do visitante) mundo da razão.

A crise disciplinar ou sociedade de controle

A partir de meados do século passado, a função de disciplinar e de exercer o controle passaram a se difundir por todo o tecido social. Essa tendência é acompanhada pela crise de todas as instituições disciplinares – museu, escola, partido, prisão, família, fábrica etc. – que marca a cena contemporânea. Gilles Deleuze (1996) chamou esta nova forma de poder, que sucedeu a sociedade disciplinar, de sociedade de controle.

Na sociedade de controle, as funções das instituições disciplinares, antes territorializadas e localizadas nos limites de uma instituição disciplinar, amplificam-se e desterritorializam-se, espraiando-se pelo todo do tecido social. Por exemplo, no que diz respeito à "exposição de obras de arte", Deleuze (1996, p. 224) afirma: "Até a arte abandonou os espaços fechados para entrar nos circuitos abertos do banco". Esse conceito de sociedade de controle ajuda a entender tanto a noção de musealização, de Herman Lübb, como a de memória global, de Andreas Huyssen (1998) – ambas apontando para a disseminação das práticas museais que atravessam a sociedade contemporânea.

De fato, o que se coloca é que não é mais novidade a existência de exposições ou museus que reúnam coleções de obras de pacientes psiquiátricos. Portanto, o que interessa mudar nessa instituição para que ela se coloque no contexto do imaginário social, levando em conta a circulação desterritorializada da criação deste segmento? Como sustentar, neste contexto de crise disciplinar do museu, uma atitude de resistência ao controle psiquiátrico? Por quais mudanças esse tipo de instituição deve passar para que também haja uma transformação na recepção da criação artística dos usuários dos serviços de saúde mental?

A Nova Museologia

No campo da museologia, o movimento denominado de Nova Museologia tenciona os limites disciplinares do museu. Por exemplo, a problemática de o museu ser um templo ou um fórum nos interessou, visto que optamos por ser um espaço de questionamento das práticas e dos usos psiquiátricos da arte (Cameron, 1971, p. 11-24). No contexto destas discussões, surgiu o ecomuseu, definido da seguinte maneira:

> Ecomuseu – modalidade de museu de território onde as relações entre homem, cultura e natureza se dão de modo tal a definir processos e produtos específicos de memória e identidade de grupo. No ecomuseu, o conceito de público é substituído pelo conceito de comunidade. É fundamental, no ecomuseu, a relação entre os atores de cada comunidade, sendo as relações definidas mediante processos continuados de negociação. Ecomuseus estudam, documentam, conservam e interpretam o patrimônio integral (natural e cultural, tangível e intangível) de uma localidade ou território, bem como os processos sob os quais evolui este patrimônio. Geralmente sua sede (ou núcleo) é constituída por um museu do tipo tradicional, gerido pela comunidade. Também denominado Museu Integral, ou Museu Total, por lidar com conjunto de referências em sua integralidade. (Scheiner, 1998, p. 162)

Hugues de Varine (1996) desenvolve sua crítica ao paradigma clássico de museu, centrando-se no conceito de ecomuseu a partir da experiência do Ecomuseu de Creuzot, na França. A sua proposta é museu = território + patrimônio + população. Ele leva em consideração o patrimônio cultural de uma comunidade, que guarda íntima relação com a história de organização deste patrimônio. Ocorre a passagem da coleção, que funda o museu tradicional, ao patrimônio, fundando o que passa a ser denominado de museu integral. O museu não se localiza mais em um edifício – sede e local de exposição dos objetos da coleção – e passa a estar localizado no território que engloba o patrimônio. Este museu, então, é organizado em torno de determinado patrimônio (histórico-cultural), localizado em determinado território, que é habitado por determinado contingente de pessoas.

Assim posto, esta tentativa de contraposição ao modelo clássico poderia ser objeto de algumas reflexões. Por exemplo, caso esse modelo fosse aplicado ao nosso museu, localizado no campo psiquiátrico, ele não contemplaria uma linha de fuga ao poder exercido sobre os usuários e sua produção artística. Ele não sugere a idéia de um funcionamento sintonizado com as características da sociedade de controle nem com sua posição de resistência.

Se o paradigma clássico está aprisionado nos liames da sociedade disciplinar, considero que a proposta de Varine, por mais moderna que pareça, não consegue se posicionar numa perspectiva de mudança

qualitativa do modelo disciplinar de museu, mesmo que promova alguns questionamentos importantes. Ambos os modelos continuam funcionando com a idéia de memória como narrativa ilustrativa de um passado e com a noção de espaço (edifício/território) e público/população, conforme o modelo disciplinar. Mais do que isto, o objeto como unidade conceitual do museu não foi superado, visto ter havido o deslocamento para um outro tipo particular de objeto: o patrimônio. É neste sentido que critico os limites do modelo proposto para o ecomuseu, na tentativa de se contrapor ao modelo clássico, como possibilidade norteadora de princípios para a construção do museu.

Entendo que tanto o paradigma clássico como a proposta de Varine não se situariam da forma que considero a mais adequada como resistência na sociedade de controle. Isto me levou a aprofundar a reflexão em busca da formulação de um novo modelo de funcionamento.

O modelo do Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea

Em primeiro lugar, a definição de Pièrre Nora (1984) segundo a qual o museu é um lugar de memória não nos interessa, pois não queremos cultivar a memória da psiquiatria: a dos "vencedores" sobre os "vencidos". Além disso, esta definição está contida na idéia de um museu disciplinar e dela não se diferencia.

Uma resposta parcial a esta questão foi oferecida pelo Musée D'Art Brüt, de Lausanne, Suíça, por meio de seu criador, Michel Thévoz, que o define como um anti-museu, para marcar a sua diferença com relação ao museu tradicional (Peiry, 1991, p. 177-178). Diz-se "resposta parcial" porque esse museu funciona dentro dos mesmos moldes dos museus tradicionais, tendo em vista que o público recebe uma narrativa, dentro de um prédio, sobre tal ou qual aspecto. É a mesma ilusão a que ficaríamos aprisionados se buscássemos afirmar que os museus das Escolas de Belas Artes teriam sido ultrapassados pelos museus modernistas, depois pelos de arte contemporânea, e o que isto significaria. Essa foi uma visão marcante na modernidade, mas que não se sustenta na contemporaneidade: um evolucionismo e uma mistificação da noção de progresso.

Optamos por colocar o Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea como um "museu do esquecimento", adotando os termos de Friedrich Nietzsche (1987, p. 57-58, e 2003, p. 10), para quem o ato de esquecimento é uma necessidade para a abertura do novo, da criação, do ainda não-instituído, seja no plano do homem, do povo ou de uma cultura.

O Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea é um museu do esquecimento das práticas disciplinares com a arte de que a psiquiatria lançou mão.

Para levarmos a contento esta afirmação, precisaríamos formular um novo modo de funcionamento, que se colocasse em sintonia com os princípios que prevalecem na sociedade de controle. Chegamos a isto pela afirmação da criação com o gesto fundante do museu. Falamos de gesto no sentido da locução performática. A ação performática num evento traz em si a capacidade de instaurar o novo. J. A. Austin, no plano da lingüística, estabeleceu o sentido em que as locuções performáticas instauram o novo. Judith Butler cunhou a expressão performatividade para caracterizar a ação que abre novas possibilidades de afirmação da identidade, entendida como um "tornar-se", e não mais como ser, que pode ser entendido como algo estático e imu-

tável. Da mesma forma, no plano da sociedade e numa leitura singular da globalização, George Yúdice (2004) lança mão do conceito de "performatividade", de Judith Butler, preferindo-o ao de "sociedade do espetáculo", de Guy Debord, para afirmar que o desenvolvimento das forças do capital se dá de forma performática. No seu entendimento, é a performatividade que moldura e dá forma e sentido à contemporaneidade.

> Eu gostaria de propor a noção da performatividade como o modo, além da instrumentalidade, pelo qual o social é cada vez mais praticado [...] A conveniência da cultura sustenta a performatividade como lógica fundamental da vida social de hoje (Yúdice, 2004, p. 49-50).

Com isto, buscamos nos ajustar ao modo de funcionamento da sociedade contemporânea, seja ela lida como globalização ou como sociedade de controle, para nos colocarmos numa linha de fuga dos efeitos ainda prevalecentes do poder instituído, lançando mão das características desta sociedade em um novo direcionamento de forças. A criação que se opera no instante, num evento, em determinado tempo e lugar, é o que possibilita instaurar o novo agenciando mudanças naqueles que são capturados por essa atitude performática, tal qual o nó de uma rede ativado em nova direção e função. Com isso, chegamos ao nosso modelo, que poderíamos assim enunciar: museu = lugar praticado + criação + rede.

O não-lugar é o que caracteriza o espaço desterritorializado da sociedade de controle. Trata-se de pensar o museu funcionando num não-lugar como um espaço praticado pela ação museal, que transborda, com isso, os limites dos muros da instituição disciplinar. É a criação artística como aquilo que promove a resistência ao biopoder; é a criação da vida que a arte proporciona. Trata-se de promover a criação artística, e não mais de valorizar o objeto como memória do ato de criação.

A rede, como modo de funcionamento da sociedade de controle, deve ser redirecionada pela ativação dos nós para a função de resistência. Por meio da sua ação – de criação desmedida e num lugar praticado –, o museu deve agenciar novos parceiros para se colocarem na dobra ao poder.

A afirmação da criação e a nossa definição como "museu do esquecimento" nos colocou em uma perspectiva distinta daquela do Musée D'Art Brüt, de Lausanne (Suíça), e do Museum of Folk Art, de Nova York (EUA).

Ambos apostam em uma categorização estética que rotule a criação destes segmentos de criadores. Explicamos melhor: originada no campo psiquiátrico, esta criação foi classificada como forma de controle e de redução da produção artística à condição de sintoma de doença mental e, para tanto, usada como objeto de estudos etnocêntricos e racionalistas. Esses conceitos são: arte psicótica, arte patológica, arte degenerada, arte psicopatológica ou imagem do inconsciente. Esta última denominação – imagem do inconsciente – foi usada pela Dra. Nise da Silveira, que negava a essa produção o caráter de arte e a colocava como objeto de estudo.

Quando chegou ao campo artístico, ela foi designada por denominações que serviam como rótulo para essa produção, marcando-a de um caráter de estrangeirismo ao mundo da arte: arte virgem, arte bruta, *outsider art* e *folk art*. De fato, a noção de arte bruta prevalece na França e na Suíça. Na Inglaterra, este conceito é mais conhecido como *ousider art*, a partir de uma tradução de Roger Cardinal, e nos EUA, como

folk art, conceito englobando os produtos dos negros, índios e loucos.

Ao afirmarmos a criação, queremos enfatizar que um artista, quando cria uma obra, é, na mesma intensidade, criado por esta obra. Ao criar objetos artísticos de maior ou menor qualidade, ele cria subjetividades. Mas esses objetos podem ser reconhecidos e categorizados dentro dos segmentos da história da arte.

Desde o Renascimento, o surgimento das categorias barroco, gótico, maneirismo, impressionismo, entre outras, faziam parte dos jogos e disputas por capital simbólico e, portanto, do poder de nomeação do que seria arte ou não-arte. Estas práticas nominativas controlavam e desqualificavam essas outras formas de criação artística, que buscavam se legitimar no campo artístico.

O fato de a criação ser o eixo por meio do qual se articula o Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea levou a que rompêssemos com as usuais práticas psiquiátricas das oficinas de arteterapia ou terapia ocupacional, que usam a arte dentro de uma relação de tutela e submissão disciplinar. A expressão dessa nova postura é a Escola Livre de Artes Visuais, onde se pratica a arte catalisada por artistas que oferecem a possibilidade de que profissionais, pacientes e pessoas de fora do hospital entrem em contato com a arte. Os usuários que criam são donos dessa criação; eles podem, se assim o desejarem, comercializar seus trabalhos. Quando interessa, o museu compra destes autores obras para constar de sua coleção.

Da mesma forma, na organização de cada exposição, a cenografia põe em destaque o caráter artístico da criação, e não a biografia do artista – e muito menos a história psiquiátrica do autor. O Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea assume a atitude de romper com a tradição de usar esta criação para pesquisas sobre inconsciente individual ou coletivo. Os artistas expostos são criadores usuários dos serviços de psiquiatria reformada ou não e artistas profissionais do mercado; a desterritorialização é em mão dupla: expomos artistas do mercado de arte, assim como levamos obras de artistas usuários para serem expostas em espaços consagrados no campo artístico.

Daí termos chegado à outra ponta de nossa definição: o Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea é um museu de arte contemporânea. Isto implica dizer que os artistas são expostos segundo as correntes do campo da história da arte, porém sem a necessidade de classificá-los em cada exposição. Além disso, podemos organizar exposições de matiz contemporâneo; assim, a própria exposição pode articular linguagens, suportes, "correntes" estéticas distintas, tudo sob um olhar contemporâneo.

A criação levou-nos também a repensar as práticas de ação educativa. Para nós, não se trata mais de oferecer uma narrativa fechada sobre as obras e nem informações sobre a trajetória de vida ou de doença de cada artista. Também não consideramos que a ação educativa deva visar uma "iniciação", no sentido das seitas aqueles neófitos nos segredos e meandros da obra e do mundo da arte. Parece-nos que a função maior daquilo que se denomina de "Cri-Ação" educativa seja reconhecer que a verdadeira arte provoca em cada um que esteja em contato com ela ressonâncias artísticas. Assim, o momento de visita de uma exposição é aquele de entrar em contato com a obra, de ser afetado e a cenografia recusa o papel de oferecer qualquer refúgio para a razão, agora açoitada pela emoção. Portanto,

nada de papéis para ler, nada de textos no contexto cenográfico, nada de aulas antes, durante ou após. A Cri-Ação educativa que se oferece é a oportunidade de cada visitante entrar em contato com as suas emoções, afloradas pelas obras, e de poder ser estimulado também, ele mesmo, a criar a partir destas ressonâncias afetivas e artísticas.

O tripé que define o museu – conservar, expor e educar – é assumido no Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea a partir do eixo da criação. Ou seja, a nossa reserva técnica é organizada nos moldes dos museus de arte, e não naquele dos gabinetes das curiosidades psiquiátricas dispostas como objeto de pesquisa.

Um campo de experimentação

O Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea funciona dentro de uma nova lógica, atento para se confrontar com o intuito de controle. Colocamos na prática, institucionalmente, o que se encontra recomendado no "Manifesto Antropófago", de Oswald de Andrade (1928, p. 13): "Contra a Memória. Fonte dos costumes. Por uma experiência pessoal renovada". Chamamos a atenção para o fato de que este modo de funcionamento é o modelo do Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea. Isto significa dizer que ele se abre como campo de investigação, não sendo, de forma alguma, uma proposta para um novo ordenamento dos museus em geral. Reiteramos que este novo modelo tem por foco não mais a coleção, mas sim a criação. Ele pode ser, assim, sintetizado da seguinte maneira: Museu = lugar praticado + criação + rede.

O Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea é um agente de mudanças no campo psiquiátrico assentado sobre os princípios da Reforma Psiquiátrica. Com isto, busca-se problematizar a cidadania plena das obras de arte criadas pelos usuários dos serviços de saúde mental. No plano da assistência médica e no eixo jurídico, a Reforma Psiquiátrica pretende rever a situação de menoridade social do louco, lutando por um novo estatuto e espaço nas redes de trocas simbólicas e sociais. Inspirado neste movimento e nestas lutas, o Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea se coloca, no campo artístico, como um museu do esquecimento, propondo a crítica dos rótulos depreciadores desta criação artística que foram originados no campo psiquiátrico – arte psicótica, arte patológica, arte degenerada, arte psicopatológica ou imagem do inconsciente – e daqueles outros originados no campo artístico – arte virgem, arte bruta, *outsider art* e *folk art*.

De forma sintetizada, o Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea luta pela afirmação plena deste segmento da criação humana como arte, colocando-se contra o reconhecimento desta como um novo gênero ou uma corrente no campo da estética e denunciando os maus usos deste segmento da criação humana, levados a efeito pela psiquiatria.

Pode parecer pouco? Sim, mas, quando se luta contra os preconceitos e estigmas que permeiam o tecido social e que marcam com o selo de subumano ao louco e ao diferente em geral, este pouco passa a ser bastante significativo.

O que me estimula nesta luta talvez possa ser inferido quando me recordo da minha inquietude e do meu espanto quando, em pleno Ibirapuera, recém-empossado diretor do Museu, dei-me conta de que a mais importante exposição realizada no Brasil, a *Mostra do Redescobrimento, Brasil + 500*, abrigava um conjunto

de módulos: Arte Contemporânea; Arte Popular; Arte Moderna; Arte Barroca; Arte Indígena; Arte Africana; e, Imagens do Inconsciente, onde se encontrava a obra de Bispo do Rosário. O módulo de Imagens do Inconsciente foi o mais visitado e o que provocou as mais vivas manifestações de interesse.

Eu fiquei a me indagar: a obra de Bispo do Rosário representou o Brasil ao lado de outras tantas de Nuno Ramos, na Bienal de 1995, em Veneza. Se ela teve esta honra e mereceu esta homenagem de participar de uma das bienais de arte contemporânea mais importantes dentre tantas que são realizadas em várias outras cidades, por que, na referida Mostra, esta obra não foi exposta dentro do módulo de Arte Contemporânea? Por que todos os outros módulos são denominados de arte tal ou qual e este, de Imagem do Inconsciente? ◘

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AQUINO, Ricardo Rodrigues de. *Museu Bispo do Rosário:* criação e resistência. Dissertação de Mestrado, Programa de Memória Social e Documento, Unirio, Rio de Janeiro, 2004.

BOURDIEU, Pierre; DARBEL, Alain. *O amor pela arte:* os museus de arte na Europa e seu público. São Paulo: Edusp/Zouk, 2003.

CAMERON, D. "Museum, a temple or a forum". *Curator*, n. 14, mar. 1971.

CHAGAS, Mário de Souza. "Memória e poder: focalizando as instituições museais". In: *Interseções – Revista de Estudos Interdisciplinares*, Uerj, ano 3, n° 2, julho-dezembro. Rio de Janeiro: [s.n.], 2001.

PEYRI, Lucienne. *L'Art Brüt*. Paris: Flamarion, 1991.

SCHEINER, Teresa Cristina Moletta. *Apolo e Dioniso no Templo das Musas: Museu: gênese, idéia e representações na cultura ocidental*. Dissertação de Mestrado. ECO/UFRJ, Rio de Janeiro, 1998.

VARINE, Hugues. "Respostas de Hugues de Varine às perguntas de Mário Chagas". Lisboa, *Cadernos de Sociomuseologia*, n° 5, 1996.

YÚDICE, George. *A conveniência da cultura:* usos da cultura na era global. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

A Video Art

Carolina Amaral de Aguiar

Resumo do artigo

A exposição *Video Art*, realizada em 1975, no Institute of Contemporary Art da Universidade da Pensilvânia, Estados Unidos, foi o primeiro grande evento dessa prática artística no mundo. Com a participação de vários países, mostrou também os trabalhos da geração pioneira de artistas do vídeo brasileiro. O convite da diretora do ICA, Suzanne Delehanty, ao diretor do Museu de Arte Contemporânea da USP – MAC-USP, Walter Zanini, para selecionar participantes para a exposição foi responsável pelo surgimento da videoarte no Brasil, até então quase inexistente.

Palavras-chave

Videoarte, MAC-USP, anos 1970.

A *Video Art*, exposição realizada em 1975 no Institute of Contemporary Art da Universidade da Pensilvânia – ICA, reuniu cerca de 60 artistas das mais diversas nacionalidades, constituindo-se como a primeira grande exposição de videoarte no mundo. Para o Brasil, ela pode ser considerada o incentivo fundamental que possibilitou que essa nova prática artística começasse a ser realizada sistematicamente, sendo os brasileiros que dela participaram a geração pioneira de artistas do vídeo no país. O difícil acesso ao suporte necessário para as produções eletrônicas dificultou, mas não impossibilitou, o envio de trabalhos à mostra dos Estados Unidos. No entanto, a procura pelo vídeo aumentou nos anos subseqüentes ao evento, assim como as iniciativas que visavam facilitar o acesso aos equipamentos de videoteipe.

O convite à representação brasileira na *Video Art* ocorreu por meio de correspondência entre Suzanne Delehanty, diretora do ICA, e Walter Zanini, diretor do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo – MAC-USP. As inúmeras cartas trocadas entre os dois, no período de 1974 a 1976, encontram-se ainda hoje acessíveis aos pesquisadores nos arquivos do museu e revelam aspectos pouco – ou nada – estudados sobre a exposição norte-americana, que é sempre citada como um dos marcos da videoarte brasileira. Nesse artigo, a abordagem sobre a mostra é baseada, sobretudo, nessas fontes primárias, mas também em outros documentos, como reportagens e o catálogo oficial.

Em abril de 1974, Delehanty escreveu para Zanini sobre a exposição que estava montando: uma grande exibição de vídeos produzidos em diversos países do mundo, totalizando cerca de 25 horas. A diretora expunha o desejo de contar com latino-americanos em seu panorama e requisitou a ajuda do diretor do MAC para selecionar trabalhos de brasileiros. Nesse

brasileira

ano, o uso do suporte eletrônico ainda era novidade nos Estados Unidos, considerando que as primeiras experiências de Nam June Paik[1] com televisores datavam de apenas dez anos antes. No Brasil, então, descartando algumas iniciativas dispersas e isoladas, o vídeo era algo desconhecido. O pouco contato dos artistas nacionais com essa prática vinha de produções estrangeiras participantes da *Bienal de São Paulo* de 1973 e de exibições esporádicas, como foi o caso da videoarte *Passeio Estético-Sociológico*, do francês Fred Forest, presenciado por alguns no MAC paulista.

Recebido o convite, Walter Zanini estava diante do desafio de intermediar a exposição e algo que ainda não existia: a videoarte brasileira. Repassando-o aos artistas mais próximos de São Paulo, que freqüentemente expunham trabalhos de arte conceitual no museu, e aos artistas cariocas – também conceituais – ligados ao Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro – MAM-RJ, o diretor esperava incentivar a elaboração de projetos em suporte eletrônico. Se, de fato, os projetos foram elaborados, um problema maior surgiria em seguida: o alto custo dos equipamentos de VT nos anos 1970 tornava inviável a sua concretização.

Zanini chegou a enviar carta a Delehanty perguntado sobre a possibilidade de os paulistas gravarem seus trabalhos numa Sony 2.400 1/2 polegada, enquanto os cariocas produziriam em uma Sony 3.400 1/2 polegada, equipamentos acessíveis a cada um dos respectivos grupos. No entanto, a câmera que seria utilizada pelos artistas de São Paulo impossibilitava a reprodução dos vídeos na exposição, o que fez com que o desejo de concretizá-los fosse inviabilizado. Restou aos cariocas o papel de constituir a primeira geração de videoartistas do país. De acordo com o número 247 do *Boletim Informativo do MAC*, de janeiro de 1974, haviam sido enviados à Pensilvânia, em dezembro do ano anterior, os seguintes trabalhos:

> [...] "Passagens", "Centerminal" e "Statement in Portrail", de Anna Bella Geiger; "Mancha na Parede", de Sônia Andrade; "Relógio" e "Memory", de Fernando Cocchiarale; "Exercises about myself", de Angelo de Aquino; e "Pés Amarrados", "Versus" e "Sissolution", de Ivens Olinto Machado.

Antes mesmo da mostra norte-americana, esses artistas participaram, com suas recém-finalizadas produções, da *VIII Jovem Arte Contemporânea – JAC*. As *JACs* eram exposições voltadas para os novos artistas, que ocorriam no MAC desde sua criação, em 1963. Nos anos 1970, a abertura às novas linguagens e a predominância das tendências conceituais foram suas principais características, refletindo o desejo de experimentalismo e a diversificação de técnicas que marcaram os jovens artistas na década. Na sua última edição, realizada em dezembro de 1974, exibiu os vídeos inéditos enviados à *Video Art* na Pensilvânia.

Além dos brasileiros, Suzanne Delehanty selecionou artistas de diversas partes do mundo, muitos dos

quais descobertos pela diretora em viagens realizadas por vários países. As fitas selecionadas para a mostra deveriam se encaixar em uma das três categorias: conceitual (na qual se inseriam as produções enviadas do Brasil), não-ficção e trabalhos sintetizados e/ou abstratos. Era vetada a participação de vídeos que apenas registravam eventos ou performances ou de duração superior a meia hora. No caso dos brasileiros, a maior parte dos vídeos consistia em performances especialmente desenvolvidas para o registro eletrônico, não sendo, assim, meros suportes para documentação de outras técnicas. O MAC mandou uma biografia (reproduzida no catálogo da exposição) e as fitas (cujo envio e honorários aos escolhidos foram pagos pelo ICA). Devido às dificuldades em finalizar as produções, o que só foi possível pelo empréstimo aos cariocas do Portapack de propriedade do artista Jom Tob Azulay,[2] os trabalhos brasileiros seguiram menos de um mês antes da abertura da *Video Art*.

Em carta a Delehanty de 03 de dezembro de 1974, Zanini se justificava pela demora no envio, ressaltando que os vídeos que seguiram para os Estados Unidos foram os primeiros produzidos no Brasil. Embora houvesse casos isolados de trabalhos nesses suportes e uma certa experiência de Antonio Dias – que participou da *Video Art*, mas não por intermédio do MAC –, produzindo na Itália, era a primeira vez que uma quantidade considerável de artistas se dedicava à prática. O diretor destacou ainda que o convite do ICA representava um estímulo para os artistas brasileiros, que foram parcialmente bem sucedidos na empreitada graças ao operador de Azulay. A carta, apesar da proximidade com o 15 de janeiro, data de abertura da exposição, mostrava-se esperançosa em viabilizar os projetos dos artistas paulistas, o que não se confirmou na correspondência de 07 de janeiro de 1975. Nela, Zanini desabafa:

> I was not able to send you the VT of the São Paulo artists, for they could not overcome all the dificulties in realizing their projects. Please do not forget, in receiving our video tapes. It was done with much sacrifice and difficulties, and certainly it is still experimental, as these VTs are the firsts done in Brazil.[3]

O diretor, ao enviar os vídeos para a *Video Art*, acabou confessando quais eram os seus preferidos: os de Anna Bella Geiger e os de Ivens Olinto Machado. No entanto, fez ressalvas quanto ao vídeo de Ângelo de Aquino, que considerava o menos bem sucedido, embora o tenha enviado à Pensilvânia mesmo assim. De fato, *Exercises about myself* não foi incluído por Delehanty na exposição, já que ela considerou a intenção do artista discrepante com relação ao resultado obtido, apesar de reconhecer seu esforço. Estranhamente, tanto as publicações atuais como as da época (reportagens de jornais brasileiros, boletins informativos do MAC, entre outras fontes primárias) inserem o vídeo entre os que participaram da *Video Art*. Porém duas fontes incontestáveis comprovam que isso não ocorreu: a carta de Delehanty a Zanini, em 12 de fevereiro de 1975, e o catálogo da exposição (que não insere o nome do brasileiro entre os participantes). Uma hipótese para a contradição das fontes é que, mesmo não exibido na versão norte-americana, o trabalho de Aquino esteve presente na *VIII JAC* juntamente aos demais.

Na devolução das fitas ao Brasil, muitos problemas ocorreram, o que favoreceu a intensidade da correspondência entre Zanini e Delehanty até bem

depois do término de *Video Art*. Além de exibida na Universidade da Pensilvânia, a mostra percorreu ainda em 1975 o Contemporary Arts Center (em Cincinnati, entre março e maio), o Museum of Contemporary Arts (em Chicago, entre junho e agosto) e o Wadsworth Atheneum (em Hartford, entre setembro e novembro). O extravio de fitas e o prolongamento da exposição colaboraram para que os dois diretores mantivessem uma troca de informações sobre congressos, artistas, iniciativas e publicações, fazendo com que os frutos da *Video Art* ainda fossem colhidos bastante tempo depois de finalizados os vídeos enviados. Para Delehanty, o reconhecimento da importância do contato com Zanini ocorreu por meio de um agradecimento especial ao diretor do MAC no catálogo da mostra, valorizando o esforço brasileiro em consolidar sua videoarte.

Walter Zanini estava diante do desafio de intermediar a exposição e algo que ainda não existia: a videoarte brasileira

Juntamente com o Brasil, outros países estavam representados, alguns com presenças de renome no vídeo. Pode-se considerar como exemplos Nam June Paik (com sua instalação *TV Garden*), Vito Acconci (com *Exchange*), Jean Otth (com *Limite E* e *Limite B*), Bill Viola (com *Information*), Wolf Vostell (com *Desastres*) e Andy Warhol (com *The underground sundae*). No catálogo, ensaios pioneiros sobre o tema também agrupavam referências: David Antin, Lizzie Borden, Jack Burnham e John McHale. Esse catálogo revela não apenas informações importantes sobre a *Video Art*, mas também expõe questões fundamentais para entender os vídeos dos anos 1970, bem como algumas polêmicas que permanecem nos debates sobre essa prática artística.

Nos textos do catálogo, aparece uma necessidade de categorizar a videoarte ou o criar um pensamento sobre ela. A preocupação dos críticos visava entender o que alguns consideravam uma nova linguagem, enquanto outros percebiam apenas o uso de uma técnica inovadora. Dez anos após seu surgimento, a arte do vídeo caminhava, no início dos anos 1970, para se tornar mais um capítulo na história da arte. Só não havia ainda um consenso de como isso ocorreria.

Entre as polêmicas, havia uma unanimidade: a relação de proximidade entre a videoarte e a televisão. A maneira pela qual essa relação era estabelecida – antagonismo ou complementação – é que era contestada. Em todos os autores que escreveram para o catálogo da *Video Art*, a TV é mais analisada até do que sua apropriação pelos artistas. Por um lado, esse fato decorre da consolidação do veículo na década de 1970, tendo em vista sua introdução nos Estados Unidos após a Segunda Guerra Mundial. Por outro, grande parte dos trabalhos artísticos em vídeo explorava a semelhança de suporte para criticar ou ironizar a televisão comercial. No Brasil, esse caráter de "contraponto da televisão" também esteve bastante presente no início da videoarte, tanto na inversão do ritmo acelerado dos programas das grandes emissoras como numa crítica direta aos monitores. Como exemplo, destacam-se os vídeos de Sônia Andrade ou um dos projetos de Gabriel Borba para a *Video Art* – não realizado por falta de equipamento –, no qual o artista apareceria sobreposto às imagens

da TV aberta.

Em alguns textos do catálogo da Pensilvânia, o termo *television art* chega a ser utilizado no lugar de *video art*, como é o caso do ensaio de Jack Burnham (Burnham, 1975). Além da questão inegável de que os artistas utilizavam o mesmo suporte eletrônico das televisões, os críticos de arte tinham a consciência de que essa escolha indicava um "protesto", ou uma proposta de inversão, ao predominante caráter comercial desse meio. Fenômeno do pós-guerra, a TV nos Estados Unidos era um monopólio privado, que contava com a proteção do governo, o que garantia que os empresários defendessem seus interesses particulares. Para David Antin (1975), o maior exemplo disso era o fato de que, enquanto o aparelho receptor dotava de cada vez mais investimentos e barateava seus custos (o que o tornava mais acessível ao grande público), os equipamentos de produção de imagem eletrônica permaneciam caros e inacessíveis. O resultado, segundo o crítico, era que a maior parte das pessoas podia receber o conteúdo desejado pelos detentores do monopólio, mas não podia transformar suas próprias idéias em imagens de TV.

Se nos Estados Unidos a crítica parecia ser o difícil acesso aos equipamentos, no Brasil, como já foi colocado, o vídeo era quase inexistente. A dificuldade em enviar os trabalhos à *Video Art* foi um dos exemplos de que essa nova prática artística enfrentou grandes obstáculos até se consolidar como uma alternativa viável. Pelo menos até os anos 1980, essa realidade se modificou lentamente e só foi superada graças a alguns investimentos individuais e institucionais, como foi o caso da aparelhagem adquirida por Zanini para o MAC em 1977. O esforço do diretor em viabilizar os projetos abortados na ocasião da exposição da Pensilvânia rendeu frutos decisivos para a videoarte brasileira.

O uso do vídeo pelos artistas era visto, na ocasião da *Video Art*, como uma maneira de equalizar a distância entre a câmera e o receptor. No catálogo da mostra aparece a idéia de "uso social" da televisão, uma espécie de desconstrução da tentativa das grandes emissoras em conferir ao suporte um elemento "de verdade". Valorizando o imediatismo, a atualidade e a noção do "ao vivo", a TV se diferenciava do cinema pelo seu caráter denunciador da realidade. No entanto, tratava-se de uma "verdade" construída pela falsa espontaneidade e pelo improviso produzido. Pelo menos era isso que pensava grande parte dos artistas do vídeo na década de 1970, tanto nos Estados Unidos como no Brasil, levando-os a procurar uma "nova televisão", descompromissada com a manipulação política e econômica do espectador.

Outra questão muito presente na época era a reação do público diante da videoarte. Ao que indicam as reportagens brasileiras da época sobre as primeiras exibições de vídeo no país e a preocupação dos críticos no catálogo da *Video Art*, os espectadores criticavam a monotonia dos trabalhos. Na imprensa norte-americana, o impacto ao espectador foi caracterizado como "confuso". Para Antin (1975), essa reação derivava diretamente da diferença de ritmo entre o VT e a TV. Enquanto na arte aparecia o tempo de reflexão, na televisão os programas procuravam se intercalar e inserir comerciais, sempre atentos em cativar o público a consumir suas imagens por muitas horas seguidas. Também a enorme diferença técnica, derivada, sobretudo, do acesso aos equipamentos, fazia com que os artistas estivessem muito aquém de conquistar os

espectadores pelo uso da tecnologia.

Havia algumas exceções que, se não seduziam tantos espectadores como a TV, consolidavam-se como unanimidade entre os críticos. A maior delas era Nam June Paik, que, além de "pai" da videoarte, chegou a penetrar no "campo adversário" e a influenciar programas na televisão comercial. Paik foi artista residente no WNET-TV Laboratory, em Nova York, e no WGBH-TV, em Boston, templos da TV comercial nos quais pôde adquirir grandes conhecimentos de eletrônica. Além disso, o artista teve acesso a equipamentos dos quais os brasileiros provavelmente desconheciam a existência. Apoiados pela Fundação Rockefeller, os programas de residência artística visavam desenvolver iniciativas criativas que colaborassem com a renovação da programação e a manipulação técnica das grandes emissoras.

No Brasil, o difícil acesso aos equipamentos influenciou uma importante característica dessas primeiras produções: em quase todas, os artistas aparecem diante da câmera realizando performances para o vídeo. O fato de que todos os primeiros realizadores de videoarte vinham de outras práticas conceituais, inclusive da performance e da *body art*, colaborou com essa característica. No entanto, a impossibilidade da edição parece ter sido determinante. Ao contrário do cinema, o vídeo não tem fotograma, ou seja, carece de uma unidade espacial. Como varredura, a imagem está sempre em formação e dificilmente consegue ser editada sem equipamentos adequados. O único plano seqüencial – ou a junção de planos menores gravados na seqüência da fita – foi a solução para esse problema e esteve presente em quase todos os trabalhos enviados à Pensilvânia.

Apesar dos obstáculos encontrados para responder ao convite de Suzanne Delehanty, Walter Zanini demonstrou satisfação em conseguir que a representação brasileira na *Video Art*, primeira exposição significativa do gênero, ocorresse. Sobre o desenvolvimento da videoarte, ele coloca (Zanini, 1975), em reportagem de 28 de novembro de 1975, para o *Estado de São Paulo*, que

> A organização de exposições amplia-se. Uma ou outra tem tido dimensão expressiva, a exemplo da que preparou Suzanne Delehanty, no segundo semestre de 1974, para o Institute of Contemporary Art, da Universidade da Pensilvânia, concentrando cerca de 80 artistas de várias nacionalidades, entre os quais cinco brasileiros, selecionados pelo Museu de Arte Contemporânea da USP.

Na mesma matéria, Zanini noticia a tentativa de comprar um equipamento de vídeo para o MAC ainda para o ano seguinte, o que se mostrou possível apenas em 1977, como uma maneira de reagir à "dura experiência", "parcialmente bem sucedida", de participar da *Video Art*.

Os anos posteriores à exposição da Pensilvânia confirmaram que, mesmo sem todos os projetos viabilizados, a mostra foi bastante bem sucedida ao dar início a uma geração de videoartistas brasileiros. A partir dessa data, a prática do vídeo se tornou constante no país e, apesar de as dificuldades continuarem nos anos 1970, muitas iniciativas conseguiram contorná-las. A criatividade dos produtores em trabalhar com poucos recursos, por exemplo, foi um dos fatores que demonstrou que nem sempre a qualidade do vídeo estava no seu desempenho técnico. As iniciativas dos MAC e de outras instituições também são dignas de serem lembradas.

A pesquisa sobre videoarte no Brasil parece estar em alta. Porém muitas lacunas ainda permanecem e

muitos arquivos, como o do Museu da USP, são pouco explorados. Essas considerações sobre a exposição norte-americana, parte de um projeto maior de pesquisa, visou desenvolver um tema bastante citado, mas nunca explorado em publicações nacionais. Apesar de realizada em território estrangeiro, a *Video Art* foi, por suas conseqüências, um evento importante da história da arte brasileira. ◘

NOTAS

1. Nam June Paik (1932-2006) é considerado o "pai" da videoarte. Juntamente com Wolf Vostell, também integrante do Grupo Fluxus, foi o primeiro artista a utilizar o vídeo com finalidade artística.
2. Lançado em 1965 pela Sony, o Portapack foi o primeiro equipamento portátil de vídeo. Job Tob Azulay havia acabado de trazer um equipamento desse tipo dos Estados Unidos e o colocou à disposição de alguns artistas do Rio de Janeiro, como Sônia Andrade, Fernando Cocchiarale, Anna Bella Geiger e Ivens Machado. Ver www.macvirtual.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/modulo5/videoarte/videoarte.html e www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/arttec (Nota da Editora-assistente).
3. "Eu não pude mandar para você o VT dos artistas de São Paulo, porque eles não conseguiram superar todas as dificuldades na realização de seus projetos. Por favor, não se esqueça de receber nossas fitas de vídeo. Isso foi feito com muito sacrifício e dificuldade, e certamente ainda é experimental, já que estas fitas são as primeiras feitas no Brasil" (Tradução da Editora-assistente).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANTIN, David. "Video: the distinctive features of the medium". In: INSTITUTE OF CONTEMPORARY ART. *Video Art*. Catálogo de exposição. Pensilvânia: Institute of Contemporary Art/University of Pennsylvania, 1975. p. 57-72.

BURNHAM, Jack. "Sacrament and television". In: INSTITUTE OF CONTEMPORARY ART. Video Art... *Op. cit.*

DELEHANTY, Suzanne. [*Carta*]. 25 abr. 1974, Filadélfia [para] ZANINI, Walter. São Paulo. Solicita indicação de brasileiros que possam enviar trabalhos para a *Video Art*. Propriedade: arquivo MAC-USP, pasta n° 007/004.

FOLHA DE S. PAULO. "Cinco brasileiros vão expor nos EUA". *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 13 jan.1975.

HARDING, Ed. "TV in Art Gallery? Call it video". *The Evening Bulletin*, Filadélfia, 21 jan.1975.

INSTITUTE OF CONTEMPORARY ART/UNIVERSITY OF PENNSYLVANIA. Video Art. *Op. cit.*

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA. *Boletim informativo do Museu de Arte Contemporânea,* São Paulo, n. 247, 15 jan. 1975.

STEVENS, Elisabeth. "Art and television finaly getting together". *Trenton Sunday Times*, Trenton, 26 jan. 1975.

ZANINI, Walter. [*Carta*] 17 set. 1974, São Paulo [para] DELAHANTY, Suzanne. Filadélfia. Confirma participação de artistas na *Video Art*. Propriedade: arquivo MAC-USP pasta n° 007/004, registro MAC 823/74.

__________. "A vídeo arte no seu limiar". *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 28 nov.1975.

Absolutamente modernos?

A arte brasileira das bienais e dos MAMs e os desafios de uma coleção particular

Anna Paola P. Baptista

No período que se inicia em finais dos anos 1940, caracterizado pela criação dos museus de arte moderna e da Bienal de São Paulo, o panorama da arte brasileira é marcado pelo crivo dos descompassos e pela inconsistência nas demarcações e definições de moderno. Por um lado, já iam longe os tempos da primeira geração modernista dos anos 20, que empregara táticas então consideradas de vanguarda, em prol da ruptura com o academicismo vigente e da renovação plástica. Também a geração seguinte de artistas, mais conciliadores e preocupados com a consolidação das conquistas, já estava fixada no cenário artístico nacional. Mesmo assim, a arte moderna continuava sem mercado, carente de espaços institucionais próprios e ainda em curso de assimilação para o público geral.

Entre os artistas e os críticos de arte, superada a batalha com o academicismo, delineavam-se novas rivalidades – primeiramente, entre o figurativismo e a abstração e, logo depois, entre as correntes informal e geométrica do abstracionismo. Boa parte da crítica contemporânea, inclusive a estrangeira, definia o tachismo[1] como a verdadeira onda moderna, avaliando o concretismo[2] como um arcaísmo fora de moda. Mas foi o crítico Mário Pedrosa, principalmente, que começou a construir a concepção – hoje corrente – do concretismo como a primeira verdadeira vanguarda brasileira. A partir de uma (auto)crítica modernista, começaria a se esboçar um novo lugar ao modernismo, ao qual passava a caber um papel de antecedente, ou marco de passagem, para a real compreensão e prática dos conceitos fundamentais da arte moderna, que só teria sido alcançada pela arte concreta. Posteriormente, o também crítico Ronaldo Brito teria idéia semelhante, ao identificar no neoconcretismo o momento em que decidíramos enfrentar o desafio de Rimbaud para ser absoluta-

Resumo do artigo

A autora analisa como a participação do colecionador e mecenas Raymundo Ottoni de Castro Maya na criação e na direção do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, bem como seu interesse nas bienais de São Paulo, revelam um comprometimento ativo no esforço de renovação do embrionário ambiente cultural brasileiro e no processo de institucionalização do moderno, durante os anos 40 e 50. Essas experiências viriam a marcar sua visão acerca da arte e contribuir para transformações ocorridas nas formas de adquirir as peças da coleção.

Palavras-chave

Arte moderna no Brasil, Bienal de São Paulo, coleção Castro Maya, colecionismo, museus de arte moderna.

mente modernos (Brito, 1999, p. 6).

O colecionador e mecenas Raymundo Ottoni de Castro Maya (1894-1968) esteve ativamente comprometido no processo de institucionalização do moderno, tendo criado e presidido o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro – MAM-RJ e integrado a Comissão de Honra da *I Bienal*. Além disso, seu acervo enriqueceu e foi enriquecido pelas exposições da época – quando adquiria obras ligadas a tais eventos. Não é difícil concluir que estas experiências viriam a marcar sua visão acerca da arte e influenciar seus modelos de colecionismo. Resta-nos indagar sobre as transformações ocorridas nos padrões aquisitivos da coleção e relacioná-las às acepções de moderno em jogo naquele momento.

Afirmação da arte moderna no Brasil

O público geral, apegado aos padrões acadêmicos de gosto, ainda resistia bastante à arte moderna. A desaprovação podia alcançar contornos violentos, como em 1942, numa exposição de final de ano dos alunos da Escola Nacional de Belas Artes desmontada à força pelos acadêmicos, ou no ano de 1944, quando telas foram rasgadas pelo público na *Exposição de Arte Moderna*, organizada por Juscelino Kubitschek, em Belo Horizonte. Antigos *marchands*, como Jorge Beltrão, tendem a lembrar do grosso do público da época como compradores de pintura com o objetivo de decoração (*apud* Zílio, s.d., p. 139). Em sua galeria, situada na rua Siqueira Campos, Rio de Janeiro, exposições de arte moderna figurativa chegaram a enfrentar tremenda reação e o local foi alvo de envoltas em papel com insultos escritos.

Os textos do catálogo da exposição *Pintura Européia Contemporânea*, de 1949 – que marcou o início das atividades do MAM do Rio de Janeiro –, parecem centralizar-se neste aspecto. Na introdução, Castro Maya, primeiro

Imagem 1 – Retrato de mulher *(1918), de Jean Metzinger*

COLEÇÃO CASTRO MAYA

presidente do MAM, declarava que o museu era produto da necessidade de "incutir no público o gosto pela arte moderna", entendida aí como uma reação ao tradicionalismo. Ele estava convencido de que tanto aquela exposição – com obras de grandes artistas da Escola de Paris – como, no futuro, o próprio funcionamento do MAM seriam elementos que contribuiriam para o abandono "dos preconceitos formais de que a pintura deva representar exatamente a realidade"

"É difícil gostar do que não se compreende", afirmava o artista Tomás Santa Rosa no texto principal do catálogo (MAM, 1949). Ressalta aí, assim como na breve introdução de Castro Maya, uma tese muito cara à crítica de arte especializada do período, qual seja a da arte como expressão-comunicação. Esta teoria apontava na direção de uma situação de impasse devido à falha de comunicação da arte moderna com o público. Às elites, parecia sobrar o desafio de educá-lo. Desta feita, tratava-se de fazê-lo aceitar a modernidade da Escola de Paris. Isso significava abdicar do meramente imitativo. Para Santa Rosa (MAM, 1949), aquele tipo de tradição, baseada na representação do mundo, havia deixado o público acostumado a somente apreciar formas conhecidas. Segundo o autor, esse público, como que viciado no imediatismo do assunto retratado e sem tentar apreender a idéia plástica, "nunca percebeu a base da composição, o ritmo do desenho, a aplicação científica da cor, a tessitura das superfícies".

Assim, nessa exposição, artistas, críticos de arte e alguns colecionadores particulares se uniam para apresentar a arte moderna ao público carioca. A maioria deles fazia parte também do grupo ligado à criação do novo Museu de Arte Moderna, destinado a consolidar no domínio público um espaço que a arte moderna já alcançara em algumas coleções particulares. Castro Maya contribuiu, emprestando para a exposição obras de Matisse, Seurat, Vlaminck e Ségonzac, adquiridas havia pouco tempo em leilões e galerias de arte em Paris.

Castro Maya comprometeu-se ativamente com o processo de institucionalização do moderno: criou e presidiu o MAM-RJ e integrou a Comissão de Honra da I Bienal

Mas, assim como eram vitrines privilegiadas de apresentação das coleções particulares, exposições como essas serviam também para deslanchar cobiças que tendiam a movimentar o mercado de arte. Por exemplo: a tela *Retrato de mulher* (1918), de Metzinger, que pertencia à coleção Marques Rebelo e figurara nesta mostra, foi comprada em uma galeria em 1961 e passou a integrar a coleção Castro Maya (ver imagem 1). Podem ser citados outros casos de obras vistas por Castro Maya em exposições e que, futuramente, passariam a fazer parte de seu acervo, tais como duas de Enrico Bianco que foram exibidas na II Bienal de São Paulo ou a tela *A barca*, de Candido Portinari, exposta na V Bienal e incorporada à sua coleção em 1961.

As relações traçadas entre colecionismo, mercado de arte e espaços institucionalizados para a arte moderna ficam evidenciadas nas constatações dos atores contemporâneos acerca da exigüidade dos espaços de exposição e pontos de venda e da inegável necessidade de sua expansão para o desenvolvimento da arte nacional. Ilustrativo desse aspecto é um docu-

COLEÇÃO CASTRO MAYA

Imagem 2 – Personagem alado *(1957), de César Baldaccini*

à arte brasileira". Para tal, era necessário fomentar as vendas de obras de arte, tornando os artistas capazes de retirar seu sustento apenas desta ocupação. O incremento de um mercado de arte no Brasil dependeria, portanto, de um estímulo à qualidade em seus dois pólos, produtor (artista) e consumidor (colecionador). Os artistas podiam beneficiar-se do contato com obras vindas dos grandes centros mundiais de criação, enquanto o público devia ser transformado em clientela assídua, adquirindo o "hábito de comprar obras de arte de qualidade". De início, para consolidar o mercado, a oferta devia concentrar-se em "obras de arte de valor assegurado", dos mestres da Escola de

mento emanado do MAM paulista, presente no Arquivo Castro Maya, no qual se esboça a necessidade de formação de uma comissão no Rio de Janeiro para tratar diretamente com os poderes públicos de questões relativas a importação, exportação e venda de obras de arte. O argumento usado para justificar a medida como uma questão de "interesse superior para a cultura brasileira" desenvolve-se assim: começa por reafirmar que a finalidade primordial do MAM era a de "tornar conhecidas as obras mais representativas da arte de nossos dias" e também a de dar "novo e enérgico impulso

Paris. Por isso, era indispensável apresentar no país as obras de artistas estrangeiros consagrados, a fim de estimular os criadores e encorajar os colecionadores brasileiros, sendo de sumo interesse que as obras expostas pudessem ser comercializadas. A conclusão deste processo era a seguinte:

> Quando existirem colecionadores brasileiros, existirão compradores para a pintura brasileira, e em número suficiente para que os pintores brasileiros comecem a viver melhor de sua arte.

Na década de 1940, o processo de afirmação da arte

moderna era, portanto, uma questão de comunicação no sentido amplo, tanto no âmbito do pólo consumidor como na vertente da produção artística. Para os artistas, o benefício do contato com a arte mundial e do aumento do mercado consumidor interno parecia mais do que evidente. E a conquista definitiva do público dependia de uma exposição sistemática à arte moderna. Idealmente, parte deste público viria a encará-la como objeto de desejo e consumo, criando a demanda para sua comercialização. Porém a realidade brasileira era a das instituições artísticas dominadas pelo academicismo, havendo pouquíssimos e inadequados espaços de exposição para a arte não-acadêmica. As galerias de arte eram escassas. Antes do boom dos anos 60, os galeristas eram basicamente comerciantes e as lojas dedicavam-se também a outras atividades, como molduraria, antiquário ou comércio de material artístico.

Museus de arte moderna e as bienais de São Paulo

Mário Pedrosa (1995, p. 248) descreve o período entre a Semana de Arte Moderna de 1922 e a criação dos museus de arte moderna e da bienal de São Paulo no final da década de 1940 como um tempo morno:

> Salões disso e daquilo se abrem e se fecham com maior ou menor brilho [...]. Exposições individuais deste ou daquele artista se fazem ora em São Paulo, ora no Rio. Uma nova geração de artistas [...] começa a dar o seu recado. Mas personalidades marcantes são raras. As galerias de arte são praticamente inexistentes. O mercado de arte, uma excentricidade. A guerra começa e a guerra acaba, e uma nova inquietação geral toma conta dos espíritos [...]. A fermentação estética recomeça, e é a moda dos museus; em São Paulo, o de Arte, em 1947, e o de Arte Moderna, em 1948; o MAM no Rio, em 1947. Estava-se às vésperas da Bienal.

Deste modo, pode-se dizer que a fundação dos MAMs de São Paulo e do Rio de Janeiro e a criação das bienais de São Paulo, em 1951, marcaram uma nova etapa para a arte no Brasil. Vale ressaltar que justamente em 1951 foram criados a Divisão de Arte Moderna do Salão Nacional, no Rio de Janeiro, e o Salão Paulista de Arte Moderna, em São Paulo.

Desde seu nascimento, o objetivo declarado dos museus de arte moderna e da Bienal foi o de servir como agente ativo no processo de tornar a arte brasileira cosmopolita, rompendo o isolamento dos artistas e do público para com a arte contemporânea produzida nos centros artísticos hegemônicos. Enfatizou-se a importância da comunicação com obras de artistas internacionais consagrados e de novas tendências mundiais, ao mesmo tempo em que se forneciam referências históricas que auxiliariam no processo de reconhecimento da produção contemporânea. Para os artistas nacionais e para os colecionadores, os eventos funcionavam como vitrines que tanto consolidavam os nomes de artistas já reconhecidos como revelavam novos talentos.

Iniciativa de grupos da elite econômica e cultural do Rio e São Paulo, sob franca influência da atuação de Nelson Rockefeller nos Estados Unidos, a criação desses espaços e instituições obedecia a propósitos civilizatórios e ao desejo de se colocarem como representantes de um projeto modernizador. Em São Paulo, o MAM nasceu em 1948, como fruto da iniciativa de uma extensa lista de signatários de seu registro público. Mas, inegavelmente, possuía a marca de Francisco Matarazzo Sobrinho, que, além de ter presidido a ins-

tituição, financiou de seu próprio bolso a compra das obras para a coleção do museu e fomentou seu posterior crescimento com o Prêmio Aquisição, promovido pelas futuras bienais.

O MAM do Rio de Janeiro também foi credor, pelo menos em seus primeiros tempos, de seu primeiro presidente, Raymundo de Castro Maya. Anfitrião, com Rockefeller, da reunião de intelectuais e figuras da sociedade brasileira que iniciou a fundação do Museu, em 1946, Castro Maya foi o requerente do registro de sua marca em 1947 e, além de participar ativamente da organização dos primeiros eventos, negociou a ocupação das duas sedes provisórias. Ele foi fundamental, ainda, na questão do aporte financeiro. Em 12 de setembro de 1947, a coluna "Artes Plásticas", de Quirino Campofiorito, no jornal *Diário da Noite*, noticiava estar em franco progresso a organização do Museu de Arte Moderna. Assim também anunciava em público o então presidente de sua Comissão de Organização e Propaganda, Raymundo de Castro Maya, que aproveitara a ocasião para declarar a doação da importância de cem mil cruzeiros, inscrevendo definitivamente seu nome no rol dos benfeitores do Museu. Em 1957, em carta à diretora executiva do MAM-RJ, Niomar Muniz Sodré, Castro Maya viria a declarar que seu apoio teria se estendido bem mais largamente do que o dessa dotação inicial:

> "Pessoalmente já sustentei o museu quase sozinho desde a fundação e da inauguração da primeira sede no [...] Banco Boavista em (...) 1949 e, finalmente, em 1951, doei mais 200 mil cruzeiros ao museu".[3]

Em retrospectiva, o próprio processo de criação do MAM do Rio viria a ser apresentado por Castro Maya (*apud* Jean, 1951) de uma forma especialmente personalista:

> Quando cheguei à conclusão de que o Rio não podia prescindir, por mais tempo, de um Museu de Arte Moderna [...] é que comecei a trabalhar neste sentido com um grupo de entusiastas, entre os quais não posso deixar de citar Rodrigo Mello Franco de Andrade e o Patrimônio Histórico e Artístico [...] e Josias Leal [...].

Tal visão foi encampada em reportagens da década de 1950 que intitulam o MAM-RJ como o museu de Castro Maya. Por esse motivo, esse personagem acabou tornando-se pivô de um processo que culminou no seu afastamento definitivo da presidência do Museu, em 1952.

A fundação quase simultânea de museus de arte moderna no Rio e em São Paulo aponta para uma confluência dos objetivos dessas instituições, explicitados nos estatutos ou documentos afins. O requerimento de registro da marca do MAM, preenchido por Castro Maya, definia o museu como "instituição cultural que tem como finalidade única a difusão do conhecimento de todas as modalidades de Arte Moderna", o que se repete com pequena variação semântica nos estatutos de 1948. O estatuto do MAM paulista definia entre seus objetivos o de "adquirir, conservar, exibir e transmitir para a posteridade obras de arte moderna do Brasil e do estrangeiro" e "incentivar o gosto artístico do público" (Lourenço, 1999, p. 110).

Esta similaridade, no entanto, não abafava totalmente um ligeiro afastamento no que dizia respeito ao sentido de moderno em arte naqueles primeiros momentos. As exposições inaugurais de cada um dos museus de arte moderna, em 1949 – no MAM carioca, *Pintura européia contemporânea*, apresentando a Escola de Paris, e no museu paulista, *Do figurativismo ao abstracionismo* – refletem bem a diferença na

COLEÇÃO CASTRO MAYA

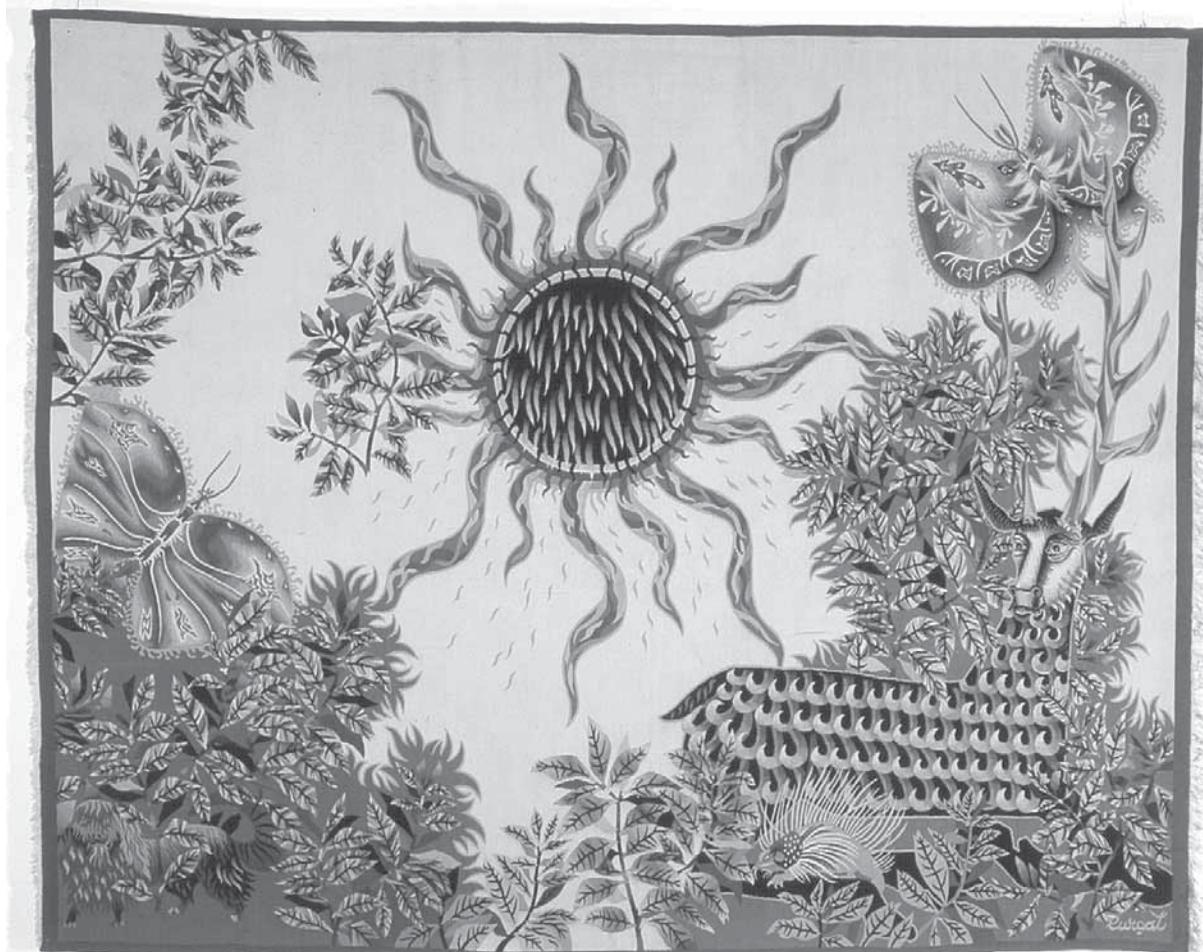



Imagem 3 – Bode-Cartão *(1763, c. 1950), de Jean Lurçat*

dimensão do moderno abarcada por eles. E muito provavelmente isso se deveu à influência do entendimento de arte moderna partilhado por Castro Maya e o grupo intelectual mais próximo dele. Vale lembrar que sua coleção particular só se abriu para a abstração a partir da segunda metade da década de 1950. Em São Paulo, por seu turno, desde a abertura oficial do Museu, os propósitos estatutários não apenas são reafirmados, mas também, de certa forma, mais bem explicitados no catálogo, cujo propósito era informar o público sobre as produções artísticas mais atuais e apresentar as duas tendências plásticas mais renovadoras, introduzindo a arte abstrata naquele cenário.

Tendo como parâmetro o evento de Veneza, a criação da Bienal apareceu sempre como uma necessidade programática inerente e complementar ao MAM paulista, visando não apenas que as artes evoluíssem no Brasil e que fossem colocadas em contato com o resto do mundo, mas também que São Paulo fosse elevado a uma posição de centro artístico mundial.

Castro Maya rapidamente integrou-se ao projeto, particular e institucionalmente: como presidente do MAM-RJ, integrou a Comissão de Honra; pessoalmente, colaborou com a instituição de um prêmio em dinheiro na área de arquitetura. Além disso, procurou construir uma ponte que ligasse o Rio à iniciativa paulista, anterior e posteriormente ao certame. Por um lado, ele serviu de intermediário entre a organização do evento e os artistas, encarregando-se de enviar os trabalhos daqueles para o júri em São Paulo. De outro, na exposição que inaugurou a nova sede do MAM-RJ no Palácio Capanema, em 1951, ele deu ao público carioca

a possibilidade de conhecer trabalhos apresentados na *I Bienal de São Paulo*.

> Na *II Bienal*, Castro Maya teve uma participação diferente, contribuindo como colecionador particular que cede suas obras. Dirigido por Sergio Milliet, o evento acrescentou aos objetivos originais traçados a missão de apresentar o novo junto a referências históricas, o que exemplificou quase didaticamente a história do movimento moderno. Abria-se espaço para uma curadoria informada pela visão modernista, marcada pelo amálgama do moderno com as raízes coloniais, típica dos intelectuais do Iphan e bem próxima de Castro Maya. Não à toa, o organizador da polêmica sala especial sobre a paisagem brasileira até 1900 foi Rodrigo Mello Franco de Andrade.[4] Esta exposição foi enriquecida sobremodo com o empréstimo de 11 obras da coleção Castro Maya de Brasiliana.

Mas já nesta *II Bienal* o cenário artístico tendeu a se polarizar, esquentando a batalha figuração *versus* abstração. A partir daí, seguidamente os diretores artísticos ou presidentes do júri da *Bienal de São Paulo* precisaram usar parte do espaço de seus textos no catálogo para justificar os índices de concentração da tendência abstrata na exposição. Na terceira edição, a introdução de Sergio Milliet destacava a *Bienal* paulista como uma das mais avançadas no mundo, mas vacilava sobre ser o surto de abstração uma necessidade profunda de expressão de seu tempo ou uma imposição da moda. Na *V Bienal*, Paulo Mendes de Almeida explicava que poucas tinham sido as inscrições de figurativistas e que, portanto, a exposição refletia a própria orientação dominante entre os artistas, e não uma predileção dos membros do júri.

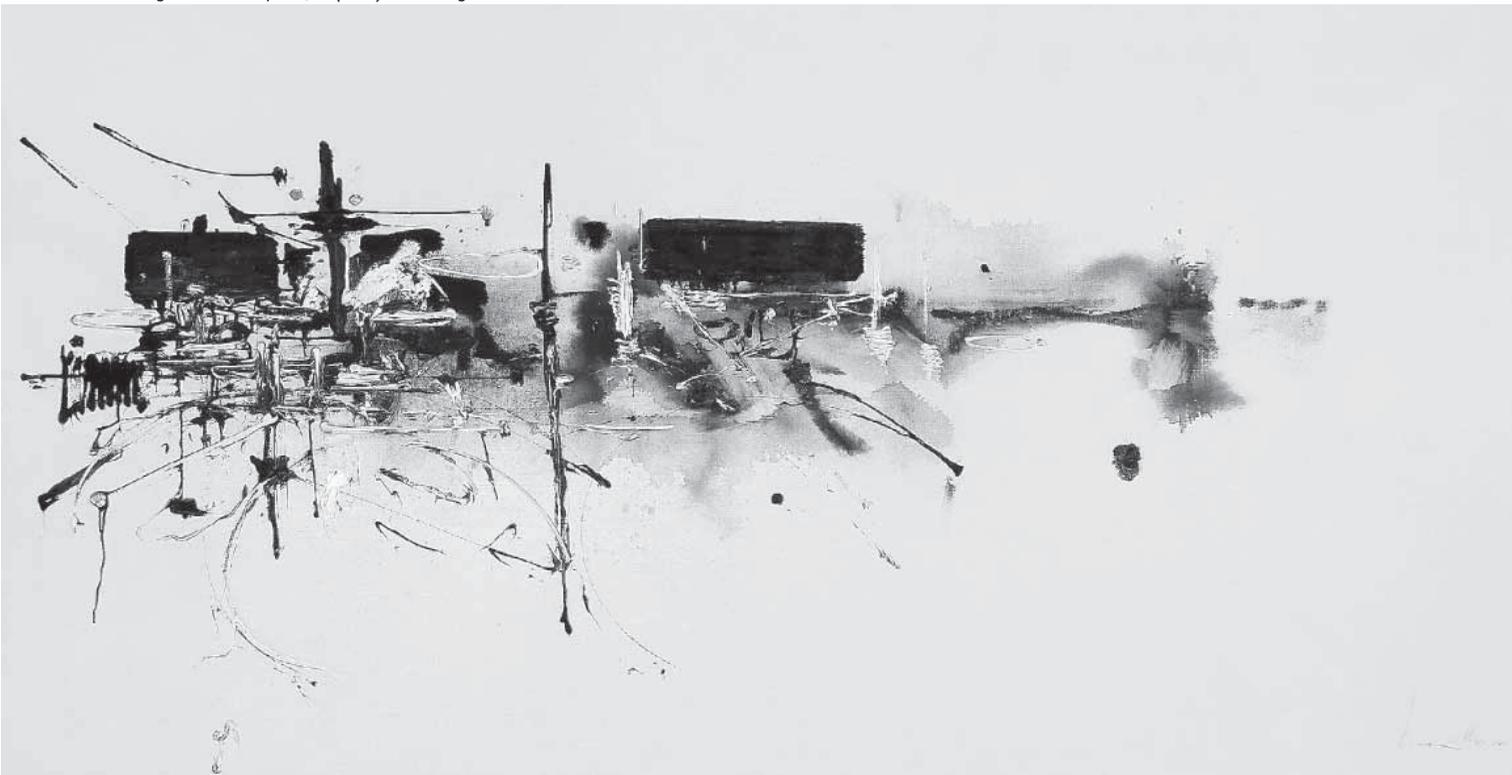
No relacionamento com o público leigo, subsistia uma permanente tensão. O desafio de educá-lo era crescente, pois mal ele acabava de ter um contato mais estreito com o modernismo e já se tornava necessário fazê-lo digerir o abstrato; e, quando o abstracionismo informal se impôs, já era tempo de creditar ao concretismo o troféu de verdadeiro moderno.

Mário Pedrosa avaliou que o público brasileiro teve contato pela primeira vez com o que se convencionou chamar de arte moderna na *Bienal*, o que originou um impacto terrível e direto que produziu indignação ou perplexidade em muitos. Tal choque com relação "às expressões mais puras, mais austeras da corrente dos abstracionismos não-figurativistas" provinha do fato de que, acostumados a olhar um quadro para apreciar um assunto ou a fidelidade ao natural, eles se sentiam despreparados para ver uma pintura não somente sem assunto, mas também sem objetos reconhecíveis. As deformações das figuras, os monstros picassianos, as perversões matissianas já pareciam mais toleráveis, porque o público percebia nelas uns restos da realidade objetiva em que se apegar e, mesmo as detestando à primeira vista, os visitantes as "entendiam" (Pedrosa, 1981, p. 40-41).

Para o crítico, duas tendências polarizavam o evento: de um lado a *arte realmente moderna*, definida como a dos não-figurativistas de todas as nuanças, e, do outro, as diversas variantes objetivistas ou figurativas (Pedrosa, 1981, p. 41). De início, esta definição parece distante dos modelos de gosto e colecionamento de Castro Maya. E, tal qual o público, o colecionador parece correr como o coelho atrás da cenoura, um passo atrás dos parâmetros engendrados pelo circuito artístico de vanguarda. De tal modo que, mesmo quando Castro Maya finalmente se rende ao abstrato, passando a adquirir obras notadamente de tendência

informal, ele continua a ocupar uma posição retrógrada em relação a certa porção crítica do cenário artístico. Pois foi nesta época que Pedrosa viria a reorganizar hierarquicamente a arte moderna, classificando o tachismo como moderno de segunda classe, dado que ainda contaminado pela transcendência e por vestígios de representacionalidade.

Vencidas as antigas batalhas contra o academismo e, depois, contra a figuração, as correntes abstratas enfrentavam agora dissensões internas. Entretanto, permanecia o objetivo moderno de demonstrar que o Brasil poderia apresentar uma arte com características próprias e assimilar as tendências sem sujeição colonial. Para Pedrosa, esse momento finalmente chegara e, com o concretismo, pela primeira vez, o Brasil era vanguarda. Em sua análise da *IV Bienal*, o crítico identificava "pela primeira vez um sentimento de independência entre os melhores de nossos artistas" (Pedrosa, 1998, p. 281). Na contramão dos centros artísticos, éramos uma ilha geométrica no mar do tachismo, consagrado naquela *Bienal* pelo júri internacional. Surpreendia-lhe e revoltava-lhe, portanto, o desprezo dispensado por aquele júri e outros críticos internacionais às experiências concretistas sul-americanas, vistas por eles como um arcaísmo. O crítico acreditava que éramos encarados a partir de uma ótica colonialista, que demandaria uma arte inserida nos cânones já praticados em seus próprios meios ou, então, uma arte transmitisse um sabor

Imagem 4 – Composição *(1959), de Georges Mathieu* COLEÇÃO CASTRO MAYA

de romantismo, de exotismo, ou seja, que remetesse ao suposto primitivismo daquelas próprias culturas: "os papagaios, as cores berrantes, negros no eito, índios bravios, taperas, florestas, narrativas pitorescas, etc." (Pedrosa, 1998, p. 317-318).

Rumos do moderno na coleção Castro Maya

Uma medida da importância alcançada pelos empreendimentos dos museus de arte moderna e da Bienal de São Paulo pode ser tomada pela afirmação de Mário Pedrosa de que "a arte brasileira *mais* moderna, a partir das gerações do início do século, é conseqüência da Bienal" (Pedrosa, 1998, p. 331).[5]

A cristalização do moderno nas coleções particulares veio indicar o cumprimento de uma meta do modernismo, a da assimilação, após as lutas dos anos 1920 aos 40 contra a arte acadêmica e o estranhamento do público. Sua entrada nos espaços dos museus significou sua institucionalização. No caso de Castro Maya, em que se confundiam as atuações pública e particular, o efeito era duplo. Cada qual contaminava a outra e a formação desse nicho em sua coleção particular se deu ao mesmo tempo em que o mecenas concorria para a institucionalização da arte moderna. Nas exposições, sua coleção serviu para colaborar com a educação do público, mas também se viu beneficiada e valorizada.

Sem dúvida, presencia-se uma alteração nos rumos da coleção. A composição do acervo de Castro Maya a partir dos anos 1940 não pode ser pensada senão em íntimo relacionamento com as bienais e a programação de artes plásticas organizada pelos MAMs. Um primeiro vestígio denuncia seu olho de colecionador, nas anotações minuciosas que pontuam os catálogos das mostras visitadas. Neles encontram-se freqüentemente apontamentos de cotações, aquisições ou empréstimos e também os registros dos prêmios conferidos pela Bienal, denotando seu reconhecimento daquela como uma instância capaz de conferir ou agregar prestígio e valor de mercado para os artistas.

Na verdade, a participação num certame internacional como a *Bienal* já era suficiente para a valorização das obras. Percebemos a aquiescência de Castro Maya a esta evidência em diversas ocasiões. Para além do empréstimo das 11 telas de Brasiliana, na *II Bienal*, para a sala especial "Paisagem Brasileira até 1900", temos o interessante caso da escultura *Personagem alado*, de César Baldaccini (ver imagem 2). Comprada por Castro Maya na França, em 1957, veio de lá diretamente para integrar a *IV Bienal*, antes mesmo de passar na casa de seu novo proprietário. Figurou depois como destaque, justamente por ter participado do evento, em uma reportagem sobre o colecionador na revista *Jóia*, em 1958. Ocasionalmente observam-se verdadeiras tentativas de uso de influência e contatos pessoais, a fim de garantir um lugar de destaque ou viabilizar a participação de uma obra na *Bienal*. A correspondência de Castro Maya com o secretário geral do MAM-SP em 1957 demonstra que ele havia se comprometido diretamente com o artista em advogar o melhor lugar possível para exibição do *Personagem alado* na exposição francesa. O colecionador também se empenhou decididamente (e falhou) para incluir uma escultura de Mário Cravo Júnior (*Capoeira*) no certame.

As exposições no MAM-RJ, embora com menos *glamour* do que as bienais, também serviram como importantes vitrines e entrepostos de compra para sua coleção. Os empréstimos foram constantes, como no

COLEÇÃO CASTRO MAYA

Imagem 5 – Favela n. 1 *(1957), de Maria Teresa Nicola*

caso das obras que participaram da exposição *Pintura Européia Contemporânea*, em 1949, e das mostras de Portinari, em 1953, e de Iberê Camargo, em 1962. Em termos de aquisições, por meio do MAM carioca, Castro Maya adicionou à sua coleção gravuras de Portinari, lançadas em 1949 durante a exposição do mural *Tiradentes*, da qual foi também o principal organizador; comprou tapeçaria na exposição de obras de Jean Lurçat em 1954 e duas obras de Georges Mathieu numa exposição do artista em 1959 (ver imagens 3 e 4).

As bienais funcionaram também como um importante mercado para suas aquisições. Na *IV Bienal*, Castro Maya adquiriu três telas, duas do chileno Enrique Zanartu e uma da brasileira Maria Teresa Nicolao (ver imagem 5). Este lote poderia ter sido ainda maior se a venda de uma cópia em bronze de Brecheret tivesse se concretizado ou se um quadro que lhe despertou interesse na representação do Taiti estivesse à venda. Posteriormente, em 1959, Castro Maya trouxe da *V Bienal* a escultura de Emílio Lugan Sandoval e, em 1961, da representação holandesa na *VI Bienal*, um óleo de Hubert Hierck. Foi também nessa *Bienal* que ele avistou e cobiçou a obra *Pesca do Xaréu*, de Carybé, que por dois anos tentou, em vão, negociar.

As expansões na coleção Castro Maya nos anos 1950 apontam na direção da multiplicação de interesses – antes concentrados na iconografia da cidade, na paisagem e costumes – e do despertar para novas miradas na arte. Se é verdade que em tais aspirações impera o moderno, é forçoso também indagar sobre o perfil da seleção pessoal que baliza este moderno. De tudo que vê, Castro Maya passa em branco pela onda geométrica, mas contagia-se pelo tachismo, preferindo artistas ligados à abstração expressiva.

Nestas escolhas, percebe-se que Castro Maya partilhava com Kandinsky uma definição de arte como o equivalente plástico de um estado de alma. Ele se mantinha fiel ao seu entendimento dos artistas modernos como aqueles que expressam sua subjetividade lírica, que "procuram interpretar nas suas obras o que realmente sentem". Tal visão romântica harmonizava-se bem com o abstracionismo informal, tido por Pedrosa como uma estética subjetiva romântica, herdeira do século XIX, em que dominava a presunção de um sentido oculto no impulso de auto-expressão do artista. O tachismo seria dotado de um poder emocional de fácil comunicabilidade justamente porque, apesar de abstrato, preferia valores ditos instintivos aos valores plásticos mais puros e porque conservava ainda uma analogia com o mundo natural ou aludia naturalisticamente a estados de alma (Pedrosa, 2000, p. 333-343). Dessa forma, desprezando a vertente construtiva, radical em sua busca de uma arte não-representativa, não-metafórica, a coleção Castro Maya permaneceu alheia ao desafio de Rimbaud para ser absolutamente moderna. ◘

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo. Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.

JEAN, Yvonne. "O Museu de Arte Moderna do Rio". *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 12 ago.1951.

LOURENÇO, Maria Cecília França. *Museus acolhem moderno*. São Paulo: Edusp, 1999.

MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO. *Pintura européia contemporânea*. Catálogo da exposição. Rio de Janeiro: MAM, 1949.

PEDROSA, Mário. "A bienal de lá para cá". In: ARANTES, Otília (org.). *Política das Artes*. São Paulo: Edusp, 1995. p. 217-284.

__________. "A primeira bienal". In: AMARAL, Aracy (org.). *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Perspectiva, 1981, p. 39-42.

__________. "Depois do tachismo". In: ARANTES, Otília (org.). *Modernidade cá e lá*. São Paulo: Edusp, 2000. p. 333-336.

__________. "Georges Mathieu". In: ARANTES, Otília (org.). Modernidade... *Op. cit*. p. 341-344.

__________. "Paradoxo da arte moderna brasileira". In: ARANTES, Otília (org.). *Acadêmicos e modernos*. São Paulo: Edusp, 1998. p. 317-319.

__________. "Pintura brasileira e gosto internacional". In: ARANTES, Otília (org.). Acadêmicos... *Op. cit*. p. 279-281.

ZÍLIO, Carlos (coord.). *A modernidade em Guignard*. Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica, s.d.

Vida e morte no museu-casa

Aparecida M. S. Rangel

— Que é, por conseguinte, o que provém do que está vivo?
— O que está morto.
—E do que está morto, que é que provém?
— Impossível – disse Cebes – não admitir que é o que está vivo.
Sócrates

O título deste trabalho poderia nos sugerir que se trata de um romance da Agatha Christie ou outro romancista policial, já que o museu, devido à sua aura de mistério e aos seus ambientes amplos e silenciosos, pode ser considerado por alguns o cenário perfeito para um crime. Não longe desta cena imaginária, mas olhando por outro viés, vamos caminhar pelo sombrio tema da morte e sua aproximação com o universo dos museus. Este tema me foi cintilado durante o *I Encontro Luso-Brasileiro de Museus-Casas*, realizado na Fundação Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro, de 14 a 16 de agosto de 2006.[1] Naquele momento, no meio de uma platéia de "especialistas", um participante fez a seguinte pergunta à mesa: "O que é preciso para manter o museu-casa vivo?". No dia seguinte, no mesmo encontro, o termo *museu vivo* foi novamente citado; desta vez, por um palestrante. Automaticamente, começamos a nos reportar para outras situações em que os termos "museu vivo" e "museu morto" são abordados – sempre com uma conotação pejorativa. Museu morto, museu estático, museu cristalizado são, certamente, termos familiares a todos que fazem parte do universo dos museus; soam estranhos aos nossos sentidos, causando, no mínimo, um certo incômodo simbólico. Imediatamente reagimos e "nos defendemos" na tentativa de mostrar ao outro o quanto ele está equivocado na sua afirmação. Por outro lado, para o senso comum, museu e morte estão, de alguma forma, associados. E o que estas "pessoas comuns" pensam sobre o espaço museológico é

Resumo do artigo

O artigo analisa a presença das categorias vida e morte nos museus-casas, buscando compreender a inserção destas categorias no imaginário popular, bem como sua dimensão histórico-científica. O instrumental teórico é construído a partir de pensadores como Platão, Adorno e Huyssen, que, de alguma forma, abordam esses conceitos.

Palavras-chave

Museu-casa, vida, morte, memória.

interessante. O museu guarda o passado, afirmam alguns. Para outros, é lugar de coisa velha, sem vida, cuja importância está em preservar uma memória que teria se perdido. Myrdal (1994, p. 9) aponta que a "ciência nada mais é do que o senso comum refinado e disciplinado". Posto assim, precisamos, como cientistas sociais, refinar e analisar estes dados que nos são trazidos para decodificá-los. Paul Valéry (1998, p. 175) se questiona sobre a "utilidade" dos museus e também o associa à morte ao afirmar que

> [...] não se sabe bem o que se veio fazer no museu: instruir-se, buscar encantamentos, cumprir um dever ou satisfazer uma convenção? Fadiga e barbárie se encontram. Nenhuma cultura do prazer e tampouco da razão poderia ter edificado essa casa de incoerências. Uma casa onde se sepultariam visões mortas.

Crítico contumaz do museu, Valéry o associa à morte e à fadiga, coloca-o como uma casa de incoerências onde visões mortas seriam sepultadas. No artigo "Le problème des musées" (1998, p. 174), ele afirma ainda que neste local – onde há a "acumulação de um capital excessivo, que, por isso mesmo, é inutilizável" – as obras de arte agonizam. Independentemente de Valéry ter uma questão pontual sobre a presença da obra de arte no museu, o que nos interessa é exatamente sua visão negativa sobre este espaço, onde, segundo o autor, a vida foi apagada pela morte.

Qual será a dimensão destes termos? O que eles nos sinalizam? Qual o papel da vida e da morte dentro do espaço museu? Talvez seja necessário analisar o que eles nos apontam, investigar os indícios que, numa primeira leitura, fazem acreditar que a proximidade do museu com a morte o deixa numa posição de moribundo. Será que o museu caminha para a morte?

Dimensão vida e morte

Analisar a vida e a morte não é tarefa fácil porque o significado desses termos ultrapassa o sentido denotativo deles. Lembra Marilena Chauí (1995, p. 365) que vida e morte não são "simples acontecimentos biológicos", mas acontecimentos simbólicos, significações que possuem e fazem sentido. Eles nos colocam diante de alguns mistérios, de perguntas sem respostas ou de respostas angustiantes; diante de sofismas, labirintos conceituais e encruzilhadas.

Podemos afirmar que nossos personagens conceituais perpassam diversos campos do saber e da vida e talvez estejam na categoria dos *conceitos que não conhecem fronteiras epistemológicas* e, por isso, *situam-se em diferentes ciências*, como afirma Roberto Machado (1981, p. 26). Neste sentido, defini-los conceitualmente nos coloca diante de um novo impasse, sobretudo porque, "não há conceito simples. Todo conceito tem componentes [...], tem um contorno irregular, definido pela cifra de seus componentes" (Deleuze; Guattari, 1997, p. 27). Encontrar tais componentes traduz-se em novo impasse. Vida e morte são objetos de estudos específicos, mas também geram análises religiosas, seculares e escolásticas. A biologia trata dos aspectos gerais da vida, da sua gênese, de suas leis, das características gerais dos seres vivos. Por sua extensão e complexidade, ela se divide em muitos ramos, tais como a bioquímica, biofísica, botânica, genética entre outros. Contudo, o "personagem vida" parece ter menos complicadores do que o "personagem morte", na medida em que seu estudo possui parâmetros mais científicos. A maior parte dos estudos sobre o "personagem morte" está no campo da metafísica; não há uma ciência propriamente dita que o tenha como objeto. Alguns

pensam nesses termos como antagonistas, na medida em que não há coexistência possível: ou se está vivo ou se está morto. Outros, que são complementares, que fazem parte do mesmo ciclo dos seres vivos, que são diferentes etapas de uma mesma existência – ou duas faces da mesma moeda.

Religião e filosofia se ocupam longamente de tais conceitos, seja colocando a vida como a espera da morte, como uma meditação sobre a morte (caso de Platão) ou como o momento de encontrar a sabedoria almejada por todos os filósofos (caso de Sócrates).

Para definir a morte, é preciso relativizar, pontuar o lugar do qual se está falando; e a resposta dependerá do referencial religioso, filosófico e até geográfico. O surgimento da vida, apesar das muitas teorias existentes, ainda é um mistério, mas estamos vivos e isto nos possibilita investigar o assunto. E sobre a morte, o que conhecemos de concreto? Ela nos angustia e fascina, seduz.

Como podem (co)habitar a vida e a morte, a memória e o esquecimento, o passado e o presente? Será este o papel do museu-casa: um espaço de ressurreição? Um espaço que dá vida aos mortos?

Curioso notar que as definições do *Dicionário Houaiss* (2001) apontam uma relação visceral entre esses termos:

> Morte – Fim da vida, interrupção definitiva da vida humana, animal ou vegetal. 1.1 MED cerração completa e definitiva de vida, esp. a Humana.
>
> Vida – Modo de viver, conjunto de hábitos. 2. (s.XIII) Propriedade que caracteriza os organismos cuja existência evolui do nascimento até a morte. 2.2. Conjunto de atividades e funções orgânicas que constituem a qualidade que distingue o corpo vivo do morto.

Parece não ser possível citar um sem referenciar o outro: a morte é a ausência da vida, mas esta necessariamente caminha para a primeira. A vida nos parece infinita; vivos, "somos tempo e mudança" (Chauí, 1995, p. 365). Mas a possibilidade da morte nos coloca diante da nossa finitude, da ausência do tempo e da estagnação, do fim dos sonhos e da continuidade. Geralmente, nas referências simbólicas, a vida é existência, a morte é ausência; a vida é esperança, a morte é angústia; a vida é clara, a morte é sombria; a vida é início, a morte é o fim. Na contramão do que está posto sobre a morte, poderemos encará-la pelo viés da filosofia, tomando, por empréstimo, as palavras de Montaigne (*apud* Chauí, 1995, p. 366), segundo quem:

> Meditar sobre a morte é meditar sobre a liberdade; quem aprendeu a morrer, desaprendeu de servir; nenhum mal atingirá quem na existência compreendeu que a privação da vida não é um mal; saber morrer nos exime de toda sujeição e coação.

Vida e morte no museu-casa

Quando abordamos a questão da vida e da morte, certamente, poderíamos nos reportar a qualquer tipologia de museu. Contudo, escolhemos o museu-casa por dois motivos: porque foi num encontro de museus-casas que me despertei para o tema deste ensaio e porque é no museu-casa que a presença da morte seja, talvez, mais percebida – sobretudo em função da ausência física do seu objeto mais proeminente, ou seja, o personagem que lhe dá sentido, o anfitrião do espaço. Na realidade, esse tipo de museu nasce a partir da morte.

Tomemos como estudo de caso a instituição onde atuo. Rui Barbosa morreu em 1923 e já em 1924 surgiu a idéia de transformar sua residência num museu-biblioteca. Quando abriu, em agosto de 1930, a instituição tornou-se o primeiro museu-casa do país, seguido de uma série de museus congêneres. A residência que outrora abrigava o brilhante advogado, político e jornalista; sua família; suas relações afetivas; seus problemas domésticos e cotidianos passou a ser um espaço de exposição pública da vida privada.

> Essa casa não é apenas um ponto do tecido social, que reproduz em seu interior, como qualquer outro lugar social, as "regras", "hierarquias", as "ideologias" que predominam na sociedade. Nos seus sucessos cotidianos, a casa é também o lugar de uma inversão dessas regras, de sua subversão astuciosa no "agir" – "transgressões na ordem simbólica" em benefício da própria casa – da frutificação dos bens e do corpo que, como todos sabem, a mera obediência às regras não garante totalmente (Lissovsky, 1997, p. 18).

Esta transformação é em si objeto de estudo; não podemos encará-la como um processo simples. Ela está permeada de toda a complexidade existente nesta nova disposição simbólica do espaço. Embora o "cenário" seja o mesmo, a história será outra. Fisicamente a família não está mais lá, mas é impossível apagar sua presença.

Hoje, 83 anos depois da morte do morador ilustre, é comum ouvir comentários como: "tenho a sensação de que a qualquer momento Rui Barbosa aparecerá por aqui". Além das tradicionais perguntas: "Algum funcionário já o viu?", "Será que ele continua aqui?". Há ainda aqueles que tentam imaginar como Rui Barbosa se comportaria nos tempos atuais e aqui peço licença para a reprodução da fala de uma criança, com cerca de sete anos, que disse: "Se Rui Barbosa ainda morasse aqui, acho que ele teria uma televisão de plasma de 42 polegadas em cada uma destas salas". Esses questionamentos e comentários são corriqueiros para quem trabalha em um museu biográfico, talvez pelo fato de esse tipo de instituição manter os ambientes dispostos da mesma maneira do que quando eram habitados. Exercício interessante seria esvaziarmos ou modificarmos internamente a Casa e observarmos a reação dos visitantes. Poderíamos tentar verificar se a sensação da presença do personagem permaneceria. Os testemunhos mnemônicos que ali estão, representados pelos objetos, possuem, todos eles, uma ligação com o antigo proprietário, tornando sua presença muito marcada.

Valéry fala do museu como uma casa de incoerências; Huyssen destaca sua natureza dialética. Estarão ambos, cada um a seu modo, captando a essência do museu?

> Fundamentalmente dialético, o museu serve tanto como uma câmara mortuária do passado – com tudo que acarreta em termos de decadência, erosão e esquecimento –, quanto como um lugar de possíveis ressurreições, embora mediadas e contaminadas pelos olhos do espectador (Huyssen, 1996, p. 225).

Instigante este exercício de perceber o museu pelos olhos de outros pensadores. Automaticamente, começamos a buscar os personagens conceituais com que lidamos em nosso fazer e nos deparamos com o desafio de como trabalhar com o que aparentemente parece incompatível. Como podem (co)habitar a vida e a morte, a memória e o esquecimento, a presença e ausência, a preservação e a deterioração, o passado

e o presente? Huyssen parece, ainda, buscar outro caminho quando fala em *lugar de possíveis ressurreições*. Será este o papel do museu-casa: um espaço de ressurreição? Um espaço que dá vida aos mortos?

> O que discuto, no entanto, é que, em um registro diferente e hoje, mais do que nunca, os museus parecem preencher uma necessidade antropologicamente arraigada às condições modernas: pois são eles que permitem aos modernos negociar e articular uma relação com o transitório e com a morte, incluída a nossa própria (Huyssen, 1996, p. 226).

Estamos trabalhando para que as memórias com as quais nos relacionamos permaneçam vivas e possam, por meio do diálogo com o presente, contribuir para o desenvolvimento da sociedade. O pilar de sustentação "teórico-institucional" do museu – *preservação, investigação e comunicação* – pauta suas ações no pressuposto acima. Contudo, quando num museu-casa a questão da morte é mencionada, o que está sendo feito é um paralelo entre o antes e o depois: a casa cheia de vida habitada pelos moradores e a casa que se torna um museu, onde o silêncio ecoa. Quando se questiona o que é possível fazer para manter o museu-casa vivo, o que está sendo colocado é a falta de dinamização de um espaço que não é mais uma residência, mas ainda se "comporta" como tal. O foco da crítica é, na realidade, a falta de oxigenação. Como afirma Aloísio Magalhães (1997, p. 22), "Não tem sentido a memória apenas para guardar o passado". Não pode ser esta a nossa tarefa: conservar o museu limpo e arrumado. Precisamos estar atentos para que o museu-casa não fique engessado pelo conceito: não somos mais uma casa, nem "somente um museu"; somos o somatório deste dois universos ricos em possibilidades de atuação. O museu precisa se manter "como um espaço e um campo para reflexões sobre a temporalidade, a subjetividade, a identidade e a alteridade" (Huyssen, 1996, p. 226). Para além de um "lugar de memória", o museu-casa é um espaço de memórias, de

> [...] encruzilhadas de memórias, na medida em que convergem fluxos de memória diversos, por vezes contrastantes, articulando dimensões locais e nacionais, públicas e privadas, individuais e coletivas, glorificadoras e críticas" (Veneu, 2002).

O que torna um museu-casa vivo não é a sua capacidade de realizar eventos e de estar na mídia, mas o seu revigoramento intelectual, que desemboca na produção de conhecimento. Como afirma Rui Barbosa (2003, p. 32),

> O saber não está na ciência alheia, que se absorve, mas principalmente, nas idéias próprias, que se geram dos conhecimentos absorvidos, mediante a transmutação por que passam, no espírito que os assimila. Um sabedor não é armário de sabedoria armazenada, mas transformador reflexivo de aquisições digeridas.

O museu-casa não é um armário de objetos que pertenceram a determinada família; ele é um espaço de transformação e reflexão, onde a *morte* foi enterrada junto com seus donos e a *vida* pulsa em cada canto da residência que hoje é fonte de informação, memória e inspiração. ◘

NOTAS

1. A idéia deste artigo surgiu de uma conversa com a museóloga Magaly Cabral, durante o encontro mencionado, no qual compartilhamos nossas angústias sobre a insistência quanto ao termo "museu vivo".

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W. *Prismas*: crítica cultural e sociedade. São Paulo: Ática, 1998.

ALVES, Rubem. *Filosofia da Ciência*: introdução ao jogo e suas regras. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1994.

BARBOSA, Rui. *Oração aos moços*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2003.

CHAUÍ, Marilena. *Convite à filosofia*. São Paulo: Editora Ática, 1995.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* Rio de Janeiro: Ed. 34, 1997.

FUNDAÇÃO CASA DE RUI BARBOSA. *Anais do I Seminário sobre museus-casas*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1997.

HOUAISS, Antonio. Dicionário da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

HUYSSEN, Andréas. *Memórias do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.

MACHADO, Roberto. *Ciência e saber*: a trajetória da arqueologia de Michel Foucault. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1981.

MAGALHÃES, Aloísio. *E triunfo?* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

PLATÃO. *Fédon*. São Paulo: Abril Cultural, 1972.

VENEU, Marcos. *Reflexões apedêuticas*: o museu-casa, encruzilhada de memória. Rio de Janeiro: [s.n.], 2002. 15 p. Digitado pelo autor. Palestra apresentada em 13 de agosto de 2002, na Fundação Casa de Rui Barbosa.

A percepção desafiando a ciência

Flávia Biondo da Silva e Andréia Benetti-Moraes

Resumo do artigo

O artigo apresenta a transformação do Museu Zoobotânico Augusto Ruschi, da Universidade de Passo Fundo – Muzar/UPF, na relação com o objeto, a ciência, a educação, a percepção e o público, ao longo de sua trajetória. Um dos focos das autoras é mudança na relação entre o museu e seus visitantes, a partir de transformações paradigmáticas, como a atual utilização da educação ambiental e da percepção no circuito expositivo.

Palavras-chave

Museu Zoobotânico Augusto Ruschi, Universidade de Passo Fundo, museu de ciências naturais, ação educativa em museus, educação ambiental.

O Museu Zoobotânico Augusto Ruschi – Muzar está ligado ao Instituto de Ciências Biológicas da Universidade de Passo Fundo – UPF e tem como objetivo manter coleções representativas do patrimônio natural, apoiando uma formação continuada e integrando o conhecimento com a comunidade para a busca de uma educação integral. A instituição colabora com a extensão e a formação universitária e tem diversificado sua atuação educativa na comunidade, apoiada nos princípios da educação ambiental.

> A concepção do Museu Zoobotânico da UPF surgiu em 1969, a partir da *1ª Feira Regional de Ciências*, promovida pela UPF, por meio do Centro de Ciências do Rio Grande do Sul – Cecirs. Nesse mesmo ano, começou a salvaguarda de material para aulas de zoologia e geologia do Curso de Ciências Naturais. Em 1972, a instituição era reconhecida como um museu que tinha animais, pedras e um herbário, o que era tido pelos dirigentes como um patrimônio valioso e imprescindível tanto para servir como instrumento didático e de pesquisa como para fazer parte de uma universidade do gabarito da UPF (2005, p. 72).

Oficialmente, o Museu Zoobotânico foi instituído em 25 de agosto de 1975, pelo Conselho de Ensino, Pesquisa e Extensão da Universidade de Passo Fundo, e ligou-se ao Instituto de Ciências Biológicas. Nesse período, atendia a comunidade universitária, auxiliando aulas práticas e feiras de ciências, com o empréstimo de material, e recebendo visitantes ocasionais da UPF.

O Muzar foi idealizado no auge da implantação da tendência tecnicista na educação brasileira. Segundo Skinner (1998), um dos teóricos do tecnicismo, essa tendência seria "uma ciência do comportamento humano", em que a experiência era a principal alavanca da ciência. No fim da década de 1960, e início dos anos 70, ela foi muito bem representada na área das ciências naturais pelas feiras de ciências, que aconteciam

nos níveis municipal, estadual e nacional, com prêmios às experiências de maior destaque.

No Brasil, a educação tecnicista foi implantada no período da ditadura militar (1964-1985), especificamente na reforma do ensino, com a Lei 5.692 da Constituição de 1971. Hoje, ela é reconhecida como uma proposta que colaborou para manter o regime de submissão e controle. Skinner (1998, p. 5) baseou-se no positivismo clássico, propondo a aplicação do método de ciências naturais nas ciências humanas:

> Os métodos da ciência têm tido um sucesso enorme onde quer que tenham sido experimentados. Aplicá-los, então, aos assuntos humanos. Não precisamos nos retirar dos setores onde a ciência já avançou. É necessário apenas levar nossa compreensão da natureza humana até o mesmo grau.

Essa teoria reafirmou a educação tradicional conservadora, cujo objetivo era elitizar o conhecimento, a partir de uma determinação de verdade e da supervalorização do método científico, das leis e da "ordem pela ordem". Com isso, valorizou-se a fragmentação do conhecimento, tanto na disciplinarização como na departamentalização. Segundo Silva (2005, p. 76), o tecnicismo trouxe problemas ao mundo contemporâneo porque dificultou a interação entre áreas, disciplinas e profissões para a compreensão das interações e inter-relações existentes nos ecossistemas.[1]

Do obscuro à experiência

O Museu Zoobotânico da Universidade de Passo Fundo surgiu da coleção de materiais de ciências naturais, a partir da idealização e da dedicação do grupo de professores – primeiramente, do Curso de Ciências Naturais e posteriormente, do Departamento de Biologia. Nessa primeira etapa, o Museu tinha uma infra-estrutura física de laboratório e tinha múltiplas funções: coleta, fixação, conservação e manutenção do material; seleção, preparação e auxilio nas aulas práticas; limpeza e guarda do material. Seu objetivo maior não era a preservação, mas dar apoio às aulas práticas do laboratório, onde estava conservado o material, tornando-se um suporte à educação técnica e científica da Universidade Passo Fundo.

Assim como na maioria dos museus tradicionais, no Muzar tudo ficava sob responsabilidade de uma única pessoa, sobrecarregada de atividades e única a deter o conhecimento de todo o acervo. As exposições correspondiam ao modelo dos gabinetes de curiosidades, nos quais o acervo era exposto sobre móveis, nas paredes e inclusive no teto, sem qualquer organização relacional ou por especialidades. A exposição valorizava a parte e transmitia esse conhecimento especializado aos visitantes e acadêmicos. Esse início foi um importante momento de idealização, constituição do acervo e oficialização do Museu Zoobotânico.

Da experiência à comunidade

Em 1983, o Instituto de Ciências Biológicas – ICB mudou-se para um prédio próprio, com nova infra-estrutura, no Campus Universitário (atual Campus I). O Museu o acompanhou e recebeu um espaço exclusivo e maior, composto por uma sala de exposição (89,90 m^2), onde ficava exposto todo o acervo, e uma sala de preparação do material (18,24 m^2), utilizada como laboratório e secretaria. As exposições de curta duração eram colocadas em salas de aula ou de professores, cedidas pelo próprio Instituto de Ciências Biológicas, e muitas vezes a própria exposição permanente era remanejada

para receber as exposições temporárias.

Em 1986, no *III Encontro Estadual de Botânicos*, realizado em Passo Fundo, o Museu Zoobotânico recebeu o nome de Museu Zoobotânico Augusto Ruschi – Muzar, o qual foi eleito por unanimidade pelo curso de Ciências Biológicas, como homenagem ao naturalista Augusto Ruschi. As novas infra-estrutura e organização administrativa, com coordenador, funcionário e bolsas de trabalho para acadêmicos, possibilitaram interação entre o Muzar, a universidade e a comunidade. Muitos professores da Universidade de Passo Fundo colaboraram com o museu nesse período, realizando exposições, cursos e minicursos. A maioria dos eventos e promoções era específica da área de ciências naturais, o que demonstrava que persistia uma tendência cientificista por parte dos profissionais.

O Museu Zoobotânico Augusto Ruschi transformou-se ao longo do tempo. Do reducionismo da ciência à complexidade contemporânea, acompanhou as mudanças da própria museologia

Nesse momento de solidificação da instituição, fortaleceu-se o princípio de salvaguarda do patrimônio e instituiu-se a função educativa de atender o público e recepcionar a comunidade. A escolha do novo nome também marcou um novo período de construção de identidade e, com a extensão, o museu foi regional e nacionalmente reconhecido. Isso culminou com a promoção do *II Encontro Nacional de Museus de Ciências Naturais* no próprio Instituto de Ciências Biológicas da UPF, que reuniu representantes de museus da maioria dos estados do país.

Da comunidade ao mundo

A terceira fase do Muzar, inicialmente, foi parecida com a anterior, com pequenas reestruturações na organização do acervo. Isso trouxe novas implicações, como a necessidade de mais espaço, decorrente da formação de coleções científicas. Nesse momento, o Muzar começava a pensar em sua reserva técnica, responsável por proporcionar o desenvolvimento de pesquisa e a diversificação das exposições.

Na seqüência, a museografia da exposição de longa duração começou a receber modificações. As fichas de identificação das peças que eram colocadas nos vidros, muitas vezes escondendo o material, foram dispostas sobre a tampa deles, o que padronizou as informações e valorizou o acervo. Além das informações básicas das fichas (classificação biológica, procedência, data de coleta e coletor), foram destacadas, em cartazes, perguntas sobre curiosidades dos animais expostos, como o tamanho da costela de baleia e o comprimento da pele de sucuri. Posteriormente, foram montados dioramas pequenos com a representação de ecossistemas (litoral, floresta).

A relação do Muzar com o curso de Ciências Biológicas tornou-se ainda mais próxima. Foi ampliado o número de vagas de estágios voluntários do curso de biologia e acadêmicos do curso de enfermagem passaram a estagiar no Museu, pesquisando informações sobre a saúde humana e criando material informativo. A interação com a comunidade também foi intensificada.

De 1996 a 1999, por exemplo, foi criado o projeto "Educação Ambiental: Interatividade no Campus Univer-

sitário através de Trilha Ecológica". A partir da observação dos estudantes do ensino médio e fundamental que passeavam pelas áreas verdes do campus universitário e visitavam o Museu, o zoológico e o serpentário, o Muzar propôs uma atividade integrada entre setores da universidade (museu, zoológico, serpentário, viveiro de mudas), professores, alunos, funcionários e com diferentes outras instituições para melhor recebê-los. Foi então criada uma trilha ecológica e o próprio processo estimulou a interação de experiências, conhecimentos e arte. A criação da metodologia aplicada na trilha envolveu percepção, interpretação, sensibilização, criação e conscientização.[2]

Com a construção da trilha ecológica, as discussões entre professores, funcionários e estagiários, bem como a interação com outros profissionais e instituições, incentivaram uma gradativa mudança paradigmática no Muzar. De um museu tradicional, ele passou a ser um museu dinâmico, transformando seus princípios, seus objetivos, sua museografia e ampliando as possibilidades de interação com a comunidade.

Em 1998, o Instituto de Ciências Biológicas passou por reformas e o Muzar teve que se mudar do primeiro andar para o subsolo do mesmo prédio e acabou acomodando-se em um espaço maior. Nessa reestruturação, organizaram-se espaços para a área de preservação e conservação (salvaguarda), para a área de visitação (exposições) e a área de coordenação e organização (administrativo). A primeira área a sofrer transformação foi a de visitação, com uma nova museografia; a exposição de longa duração mudou de posição, da verticalidade para a horizontalidade e de cor, do melancólico branco para uma relação de cores quentes e frias (salmão e cinza), ressaltando o material exposto e aconchegando o ambiente. A exposição foi reorganizada com o objetivo de reconhecimento da evolução dos seres vivos, por meio da classificação taxonômica e da relação do humano com o meio ambiente.

O Muzar também modificou visivelmente a museografia da identificação do material exposto, das etiqueta com toda a classificação taxonômica e dados complementares de coleta à etiqueta com duas palavras, o nome científico e o popular; da etiqueta solta e empoeirada ou colada no vidro encobrindo a metade do material à adaptação da etiqueta colocada sobre a tampa dos vidros, que padronizou e organizou o material exposto.

Neste novo espaço, o Muzar manteve o projeto "Educação Ambiental: interação no campus universitário através de Trilha Ecológica", dando continuidade às atividades de educação ambiental, que por três anos (1997-1999) recebeu 1.823 alunos e professores. Houve uma dedicação na construção do conhecimento sobre os princípios da educação ambiental, interpretando a política nacional de educação ambiental e as declarações mundiais sobre o tema, inter-relacionando a proposta do museu ao de outras trilhas ecológicas desenvolvidas na região e no estado. Foram horas de diálogos e discussões construindo a identidade e autenticidade da Trilha Ecológica da Universidade de Passo Fundo.

Na busca de capacitação, a equipe do Muzar vivenciou o Projeto Trilha da Vida: (re)descobrindo a natureza com os sentidos[3] e participou de cursos promovidos pela Fundação O Boticário de Proteção à Natureza, no Parque Natural de Salto Morato em Guaraqueçaba-PR. A partir de então, foi reorganizada a proposta de educação ambiental do Muzar, e o enfoque

ambiental tornou-a fundamentação e justificativa de todos os trabalhos da instituição. A reorganização da proposta de educação ambiental do museu transformou a trilha ecológica em trilha perceptiva.

Da experiência à percepção

Antes da trilha perceptiva, o Muzar mantinha exposições de longa e curta duração, com visitas normais, feitas com o acompanhamento de monitores, ou visitas orientadas, nas quais os monitores passavam por toda a exposição, ressaltando características e curiosidades do acervo e propondo uma aula interpretativa, com troca de conhecimento com os visitantes. Eventualmente, eram promovidas atividades diferenciadas, conforme o interesse dos visitantes ou das instituições, como participação em feiras de ciência, palestras com temas específicos e projetos de extensão. Em "Muzar, escola e educação ambiental", por exemplo, o Museu levava parte de seu acervo para as escolas, ministrando palestras. Já "O museu e a Universidade" divulgou o Muzar em prédios da UPF, a partir de uma exposição de peças representativas do acervo.

A influência da educação ambiental, a partir do projeto de trilha ecológica, ficou visível em todas as atividades que o Muzar passou a desenvolver. Num primeiro momento, o Muzar incorporou espaços de percepção em suas exposições de curta duração e itinerantes, usando principalmente o desenvolvimento do sentido do tato. Estimulava-se o diálogo entre os visitantes e os monitores, as interações de idéias e o desenvolvimento do senso crítico. O enfoque principal estava nas relações do humano com o meio ambiente, e o visitante era instigado, nesse sentido, a contextualizar a sua própria realidade. A trilha perceptiva começou a ser concebida em um circuito pequeno, mas aumentou em 2002 e 2003.

No início do ano de 2004, o Muzar apresentou à comunidade visitante uma nova metodologia de atendimento, oferecendo diferentes formas de interação com o material exposto e o conhecimento, que incluíam a percepção e a virtualidade. A partir de então, ao chegar ao museu, os visitantes passaram a ser recepcionados pelos monitores e a receber orientações sobre as visitas. O circuito se dá da seguinte forma: todos têm acesso à exposição de longa duração, composta por ilhas e dioramas, com exemplares zoológicos e botânicos representativos da maioria das divisões e classes taxonômicas e com material de geologia e paleontologia. Alguns exemplares de animais invertebrados são mantidos vivos para a troca de idéias referente à interação humana e a natureza e ao ecossistema urbano. No segundo momento, os visitantes têm acesso à informática educativa, com os computadores que se encontram entre as ilhas da exposição e oferecem diversões interativas relacionadas às ciências biológicas e ambientais. Enquanto os visitantes relacionam o material informatizado com o material exposto, um a um participa da trilha perceptiva, que fica localizada na sala de exposição de curta duração e retrata diferentes ambientes naturais, culturais e tecnológicos. Os participantes realizam a trilha de pés descalços e olhos vendados, guiando-se por uma corda que se encontra em contato com o material a ser tocado, e vão descobrindo os diferentes ambientes representados na trilha. Também utilizam-se sons da natureza para trabalhar a audição.

Isso significa que o Muzar confronta o determinismo da ciência com a capacidade imaginativa do humano. Se na exposição está a representação do clássico da

ciência – com o material identificado, especializado e classificado –, na trilha perceptiva, as pessoas, sem poder ver, entram num mundo indeterminado, em que a interpretação comanda as relações, ainda que haja uma organização. As possibilidades de relações que a trilha oferece são incalculáveis, porque cada participante constrói a sua interpretação. De acordo com Duarte Júnior (1985, p. 11),[4] não se deve falar de realidade mas de realidades, no plural.

> O mundo se apresenta com uma nova face cada vez que mudamos nossa perspectiva sobre ele. [...] as coisas adquirem estatutos distintos segundo as diferentes maneiras da intencionalidade humana. Segundo as diferentes formas de a consciência se postar frente aos objetos.

Muitas vezes os visitantes relatam que participar da trilha perceptiva foi "como uma experiência que não haviam vivido antes", já que as pessoas não esperam encontrar esse tipo de situação dentro de um museu. Mesmo assim, se for encarada como um desafio, ele não é necessariamente agradável porque nem todos os participantes sentem-se bem na trilha. Cada um tem uma experiência própria, já que, embora a trilha seja a mesma para todos, a relação com o objeto se diferencia para cada visitante. Como afirma Duarte Júnior (1985, p. 15-22), a questão da realidade (e da verdade) passa pela compreensão das diferentes maneiras de o humano se relacionar com o mundo, e o mundo é a compreensão de tudo numa totalidade, é a ordenação deste aglomerado de seres num esquema significativo, que só possível ao humano por meio da consciência simbólica, lingüística.

A trilha também permite compreender que a realidade se constrói tanto pela objetividade como pela subjetividade. É possível reconhecer quem usa mais a sensibilidade corporal, identificando ambientes e objetos tal qual estão e são e quem usa mais a sensibilidade imaginativa, reconhecendo ambientes diferentes dos concretos. Nessa complementaridade do complexo,[5] o científico e o popular se complementam, provocando a reorganização dos conhecimentos.

Outro ponto importante é que a relação com a corda da trilha e/ou com os monitores permite identificar a maior ou menor autonomia dos visitantes na trilha. Assim, existe um reconhecimento da interdependência entre as pessoas, entre a cultura e a natureza, entre o objeto e o sujeito. Segundo Morin (1999, p. 29),

> a nossa necessidade histórica é a de encontrar um método que detecte, e não que oculte as ligações, as articulações, as solidariedades, as implicações, as imbricações, as interdependências, as complexidades.

Portanto, na trilha perceptiva, sem o uso da visão, são provocadas a interação da pessoa com a natureza, com a cultura, com a tecnologia, com as outras pessoas e consigo mesma. A trilha provoca movimento, é questionadora, contextualizadora, participativa e é um diferencial para o Muzar. A trilha contribui para ampliar a representação de meio ambiente, geralmente restrita aos elementos da natureza.

De acordo com Sauvé (2005, p. 317-319), existem diferentes representações do meio ambiente, entre as quais *natureza* (reconhecimento do ser humano como um ser vivo entre os demais); *recursos vitais*; *problema* (quando associado a questões socioambientais); *sistema* (relacionado ao conjunto das realidades ambientais); *lugar em que se vive*; *biosfera*; *projeto comunitário* (a maneira cooperativa de viver em coletividade como garantia democrática de participação); *território* (relação de identidade com o meio ambiente);

e *paisagem* (interpretação dos contextos locais conforme a dinâmica histórica).

> A relação como meio ambiente é eminentemente contextual e culturalmente determinada. Portanto, é mediante um conjunto de dimenções entrelaçadas e complementares que a relação com o meio ambiente se desenvolve. Uma educação ambiental limitada a uma ou outra dessas dimensões fica incompleta e alimenta uma visão enviesada do que seja "estar-no-mundo" (Sauvé, 2005, p. 319).

Ao final da visitação, estimula-se uma discussão sobre as realidades de cada lugar, escola e comunidade. Com essa proposta, as representações de meio ambiente tornam-se ilimitadas, passam a relacionar todas as áreas e profissionais. E a educação ambiental incorpora-se ao processo museológico, não sendo um instrumento, mas a ação de cada dia. Além disso, os grupos de visitantes contribuem para a própria formação dos estagiários, funcionários e da coordenação do Muzar, os quais revêem conceitos como a interdependência nas atividades, nos setores e entre colegas; a solidariedade, com a superação de preconceitos e a valorização de diferenças; e o diálogo na construção das relações entre a equipe.

Nesse contexto, concordamos com Sauvé (2005, p. 317) quando escreve sobre a educação ambiental.

> [...] trata-se de uma dimensão essencial da educação fundamental que diz respeito a uma esfera de interações que está na base do desenvolvimento pessoal e social: a da relação com o meio em que vivemos, com essa "casa de vida" compartilhada.

Considerações finais

O Museu Zoobotânico Augusto Ruschi transformou-se e transformou a realidade conforme as necessidades e possibilidades dos diferentes momentos de sua história. Do reducionismo da ciência à complexidade da contemporaneidade, acompanhou as mudanças da própria museologia em seu contexto global. Foi museu-coleção, fechado e técnico; museu público, educativo e aberto para a comunidade; até chegar a um museu que se constrói na comunidade e com o seu público.

A educação ambiental contribuiu significativamente para a quebra dos paradigmas de supervalorização reducionista, assim como a nova museologia, que reorganiza os museus para novas percepções. E a percepção tornou-se concepção museológica, educacional e ambiental para o Muzar, que não tem mais como excluí-la do processo de construção de conhecimento. Trata-se de um desfio manter esse processo numa sociedade ainda excludente, individualista e preconceituosa. ◘

NOTAS

1. Segundo Morin (2002, p. 36), o "conjunto das interações numa unidade geofísica determinável contendo diversas populações vivas constitui uma Unidade complexa de caráter organizador ou sistema". Isso significa que devemos considerar o meio não mais apenas como ordem e limitação (determinismo, condicionamentos do "meio"), não somente como desordem (destruição, devoração, risco), mas também como organização, a qual, como toda organização complexa, sofre, comporta/produz desordem e ordem.
2. Vê-se, portanto, que a ampliação do diálogo com o acadêmico se deu de maneira diferente daquela então mais

utilizada pela academia: a tendência empirista. Segundo Fernando Becker (1994, p. 89-96), o empirismo acredita que a relação estabelecida entre o professor e o aluno seria de sujeito (o elemento conhecedor) e objeto (tudo o que o sujeito não é).

3. Projeto de Educação Ambiental do Movimento Verde Mar Vida – MVMV, Fundação O Boticário de Proteção à Natureza e a Universidade Vale do Itajaí – Univali, por meio do Laboratório de Educação Ambiental em Áreas Costeiras – LEA do Centro de Ciências Tecnológicas da Terra e do Mar – CTTMar, técnica elaborada pelo professor José Matarezzi, da mesma universidade.
4. Duarte Júnior reforça, assim, o princípio da indeterminação de Heisenberg (Ver 1999).
5. Segundo Morin (1999), objetividade e subjetividade constituem, juntos, a complementaridade do complexo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DUARTE-JÚNIOR, João-Francisco. *O que é realidade?* São Paulo: Brasiliense, 1985.

MORIN, Edgar. *O método 1*: a natureza da natureza. Porto Alegre: Sulina, 2003.

__________. *O método 2*: a vida da vida. Porto Alegre: Sulina, 2002.

__________. *O método 3*: o conhecimento do conhecimento. Porto Alegre : Sulina, 1999.

HEISENBERG, Werner. *Física e filosofia*. Brasília: Editora da UnB, 1999.

SKINNER, B. F. *Ciências e comportamento humano*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

SILVA, Flávia Biondo da. *A dinâmica de um museu de ciências naturais*: a transformação paradigmática do Museu Zoobotânico Augusto. Dissertação de mestrado. Passo Fundo: Universidade de Passo Fundo, 2005.

SAUVÉ, Lucie. "Educação ambiental: possibilidades e limitações". *Educação e pesquisa*, São Paulo, v. 31, n. 2, p. 317-322, maio/ago. 2005.

Memórias de pessoas, de coisas e de computadores:
museus e seus acervos no ciberespaço

Inês Gouveia e Vera Dodebei

A interseção entre os conceitos de memória e museu é aceita como verdadeira desde tempos remotos, tal é a própria etimologia da palavra museus, que vem do grego mouseon e significa templo das musas, lugar de contemplação, "onde o pensamento, livre de outras preocupações poderia dedicar-se às artes e ciências" (Coelho Netto, 1999, p. 269). Ainda que este continue sendo um dos pontos de partida para se pensar o que é uma instituição museal, a contemporaneidade põe em cena novas tensões no que diz respeito à própria construção da memória.

Embora se tente atribuir ao conceito de memória um sentido de totalidade – caso da *memória coletiva ou da memória social,* em contraponto à *memória individual* –, fala-se geralmente em *memórias*, no plural. Isso sugere uma idéia de que se poderia escolher uma entre várias possibilidades de construção de objetos nesse embate entre lembranças e esquecimentos. A variedade de museus, que foram criados sob a perspectiva da diversidade de memórias, gerou uma enorme tipologia de instituições, de difícil classificação no espaço territorializado – a tal ponto que presenciamos, no cotidiano, discussões sobre o que diferencia um museu etnográfico de um museu de arte, ou sobre a pertinência ou não de existirem museus temáticos, entre tantas outras.

Ao caminharmos em direção ao espaço virtual, colocamos nossos objetos na ordem dos números e passamos da dimensão concreta para a abstrata – ou, como se costuma dizer, digital. Aos poucos, habituamo-nos a ver nossos conhecidos objetos analógicos sendo transformados em imagens digitais, apesar de guardarem as mesmas características da criação e da propriedade individual. As memórias, nesta fase, são duplicadas em um novo formato, com endereço próprio e uma visibilidade exponencial nunca antes imaginada. Ainda não nos habituamos com o

Resumo do artigo

As autoras analisam o site Museu Virtual da Faculdade de Medicina da UFRJ para articular os pressupostos teóricos sobre a virtualidade e a condição de existência do museu virtual. No artigo, discute-se a transformação das memórias analógicas em memórias virtuais e também a forma como museus – essencialmente, instituições de memória – vivem esse processo.

Palavras-chave

Memória virtual, memória social, patrimônio digital, Museu Virtual da Faculdade de Medicina da UFRJ.

fato de que a alta freqüência de trocas informacionais dota o novo território ou *desterritório*, o ciberespaço, de uma prodigiosa capacidade de criação e isso vai impossibilitar, no tempo, a acumulação dos objetos, das memórias. O movimento de acumulação é freado para dar condição ao processo criador, o qual é, por natureza, seletivo e eletivo. Das memórias analógicas passamos à memória virtual, e os museus – essencialmente, instituições de memória – também vivem este processo. Tentaremos discutir algumas destas questões neste artigo, especialmente aquelas que dizem respeito ao conceito de virtualidade da memória aplicado aos museus no ciberespaço.

Geralmente, as tipologias dos museus são definidas de acordo com a especificidade de seu acervo, tanto em relação à sua própria história institucional como aos seus objetivos de construção de memória e identidade. Isso significa que um museu de história nacional, por exemplo, possui um acervo representativo da história da nação e nas suas ações, sobretudo nas exposições, o seu discurso corrobora essa lógica. Outro bom exemplo são os museus de cidade, cujo acervo pode ser explorado na perspectiva das narrativas históricas nacionais, mas que prioritariamente volta-se à construção da memória da cidade onde ele se localiza. Por isso, apesar de parecer óbvia, a definição da tipologia de uma instituição pode ser bastante difícil, sobretudo na contemporaneidade. Isto porque, para além das nomenclaturas já conhecidas, o alargamento da categoria de patrimônio – matéria de todo museu – permite que pensemos hoje em museus virtuais ou museus virtualizados – termos com significados bastante diferentes.

Não é de se estranhar que os museus estejam preocupados em digitalizar seu acervo e disponibilizá-lo na rede mundial de computadores, já que assegurar seu espaço virtual parece ser a tendência da quase todas as instituições. Segundo Rosali Henriques (2004, p. 7), a internet é uma grande biblioteca, onde se encontram livros, textos, imagens e vídeos, recurso imprescindível para qualquer pesquisa. Entretanto, a palavra virtual não se restringe à *World Wide Web* e tampouco começou a ser utilizada apenas para se pensar as novas tecnologias na contemporaneidade, embora esse o sentido mais comumente empregado.

O virtual como conceito

A palavra *virtual* apresenta como um de seus sinônimos a palavra *potência* e, nesse sentido, não é difícil encontrá-la nas produções bibliográficas de séculos atrás. No campo da filosofia, por exemplo, Gilles Deleuze (1988, p. 335) afirma, a partir de teorias bergsonianas, que o virtual não se opõe ao real, mas sim "possui uma plena realidade enquanto virtual". Em *Diferença e repetição* (1988), o filósofo defende que o virtual seria uma parte do real, como se todo objeto tivesse duas partes coexistentes. Uma das partes é o virtual e a outra é a parte possível. Desta forma, podemos entender que o real está para o possível assim como o virtual está para o atual. O virtual representa a problemática, a porção que carece de uma resolução ou, segundo Deleuze, de uma "atualização". Ele não se encerra em si mesmo, não está pronto e predeterminado. O atual é justamente essa resposta ao virtual. Em contrapartida, o possível é a porção pronta, acabada, predeterminada. Assim, o processo do virtual seria a "atualização", enquanto que o processo do possível, a "realização" (Deleuze, 1988, p. 169). Segundo Pierre Lévy (2005, p. 47),

MUSEU VIRTUAL DA FACULDADE DE MEDICINA DA UFRJ

Reconstituição da sala de trabalho do Professor Carlos Chagas Filho, originalmente localizada no campus da Praia Vermelha e, atualmente, no Espaço Carlos Chagas Filho (Instituto de Biofísica da UFRJ)

> Na acepção filosófica, é virtual *aquilo que existe apenas em potência, e não em ato*, o campo de forças e de problemas que tende a resolver-se em uma *atualização*. O virtual encontra-se antes da concretização efetiva ou formal (a árvore está *virtualmente* presente no grão). No sentido filosófico, o virtual é obviamente uma dimensão muito importante da realidade.[1]

O entendimento deste conceito implica a valorização da própria noção de museu virtual ou virtualizado. Portanto, essa nova categoria não se opõe ao museu formalmente constituído, mas pode representar uma ampliação espacial desse tipo de instituição.

O digital como processo

Outra palavra bastante empregada em relação às novas tecnologias é digital. Conceitualmente, digitalizar significa transformar um texto, uma imagem ou uma música, por exemplo, em uma seqüência numérica. Do ponto de vista da fluidez da comunicação, esse recurso representa um ganho enorme, pois potencialmente todo código pode ser reproduzido e transmitido, sem perda de informação (Lévy, 2005, p. 51). Isso justifica a substituição dos processos analógicos nas mais diversas áreas, como a telefonia, a indústria fonográfica e a fotografia.

Na prática dos museus, a digitalização tem sido muito utilizada, sobretudo em se tratando de bancos de imagens. Os catálogos manuais têm dado lugar para este grande emaranhado de códigos numéricos, no qual o acervo, seja um objeto, um livro ou um documento, passa a transitar numa outra esfera, a da informação. O processo de digitalização, seja por fotografia ou por leitura ótica (o que convencionou se chamar de *escaneamento*), revolucionou a recuperação

MUSEU VIRTUAL DA FACULDADE DE MEDICINA DA UFRJ

Página de abertura do Museu Virtual da Faculdade de Medicina da UFRJ

de informação pela possibilidade de cruzamento de dados. Segundo Bruno Latour (2000, p. 30):

> [...] todos utilizamos computadores que se tornam capazes de remexer, combinar, traduzir desenhos, textos, fotografias, cálculos ainda agora fisicamente separados. A digitalização prolonga essa longa história dos centros de cálculo, oferecendo a cada inscrição o poder de todas as outras. Mas este poder não vem de sua entrada no universo dos signos, e sim de sua compatibilidade, de sua coerência ótica, de sua padronização com outras inscrições, cada uma das quais se encontra sempre lateralmente ligada ao mundo através de uma rede.

Fica explícito que a digitalização de acervo não transforma necessariamente um museu em um museu virtual. O processo de virtualização se dá quando a instituição torna disponíveis essas e outras informações por meio de seu *website* – o que também não é o mesmo que dizer que esta é uma instituição virtual. A virtualização é aqui entendida como o processo, mas o virtual diz mais respeito à própria tipologia do museu, da composição física de seu acervo e da especificidade das suas exposições.

Essa combinação de utilização da tecnologia, ou seja, a digitalização e a virtualização têm propiciado uma mudança bastante significativa na museologia do Brasil e do mundo. A tecnologia é incorporada ao cotidiano dos museus ao mesmo tempo em que impõe novas formas, novos olhares e novos fazeres. Quase que a totalidade dos museus brasileiros já se habituou a ter um novo espaço para sua divulgação, para suas exposições, para suas atividades educativas, enfim, para seu projeto de construção de memória.

Segundo Henriques (2004, p. 61), haveria três diferentes tipologias para definir o museu no ciberespaço. A primeira seria o "folheto eletrônico", que abarca quase que a totalidade dos *sites* de museus brasileiros e funciona como um espaço de publicidade, apresentando a instituição e informando sobre seus horários e sua programação. Na segunda categoria, o "museu no mundo virtual", a instituição disponibiliza

informações sobre seu acervo, freqüentemente com imagens de exposições ou mesmo com visitas virtuais que mostram como é o seu circuito. Neste caso, o museu físico é projetado para o espaço virtual, que é utilizado, sobretudo, para expor o acervo na reserva técnica ou as exposições de curta duração que já saíram do circuito. Já os "museus realmente interativos", a terceira categoria, são considerados museus virtuais de fato, pois sua estrutura no ciberespaço não é apenas uma reprodução do espaço físico e, como afirma Henriques (2004, p. 61), o visitante consegue interagir com as imagens para além da observação.

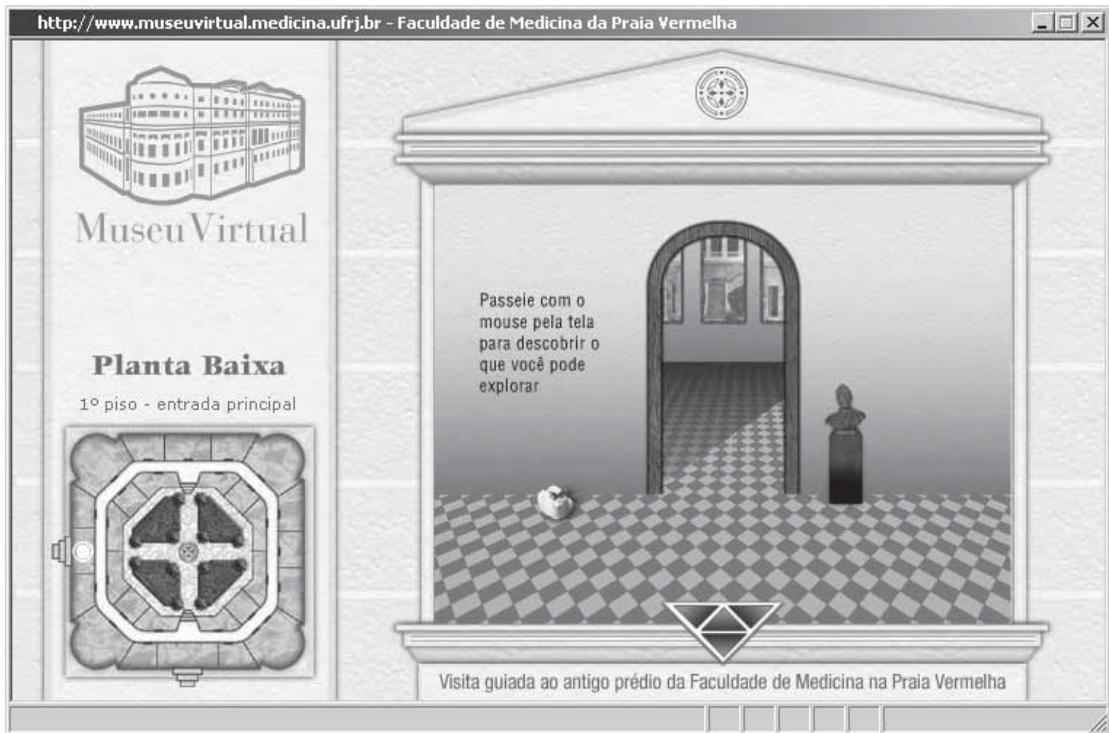
Cabe ressaltar aqui que a interatividade é um processo sobre o qual se pensa há pouco tempo relativamente e, sem dúvida, carece ser mais bem debatido. No contexto dos museus virtuais, entendemos que a possibilidade de intervir na imagem do acervo, por exemplo, não assegura a interatividade. Por outro lado, apesar de essa terminologia ser eventualmente empregada no contexto das Novas Tecnologias de Informação e Comunicação – NTIC, a interatividade não se restringe aos processos mediados por aparatos tecnológicos. Uma situação realmente interativa no contexto dos museus é aquela que permite uma nova construção de sentido, que pressupõe participação e intervenção. Exemplificando uma situação tecnologicamente interativa, podemos pensar na possibilidade de o visitante criar uma exposição virtual, escolhendo objetos e incluindo, por exemplo, um acervo próprio de imagens.

Cabe a nós aprofundar os estudos sobre os museus virtuais de natureza interativa e desenvolver modelos teóricos que considerem a dinâmica da memória social também no ciberespaço

Além das categorias que foram apresentadas, vale lembrar que o ciberespaço possibilita que instituições com as mais diversas funções também sejam um museu no espaço virtual. A seguir, articularemos os pressupostos teóricos sobre a virtualidade e a condição de existência do museu virtual a partir de uma análise do *site* criado pela Faculdade de Medicina da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ.

O ciberespaço museológico

As páginas do *site* do Museu Virtual da Faculdade de Medicina da UFRJ apontam para a proposta de construção de uma memória institucional, que se inicia com a identificação, o registro e a conservação de objetos de natureza diversas, ligados à memória da vida acadêmica. Esses registros encontram-se dispersos nas dependências da instituição e nas posses de pessoas físicas.

Segundo Diana Maul de Carvalho (2006), a proposta do *site* se iniciou como um projeto de extensão. Para a segunda fase, está recebendo financiamento do CNPq. Essa etapa contemplará o acervo de depoimentos orais tanto de pessoas que trabalharam na instituição – e que são convidadas a participar da reconstituição física e do mobiliário documental do prédio demolido da Faculdade de Medicina – como do público que visita o museu. A interatividade do Museu Virtual da Faculdade de Medicina será caracterizada, assim que o recurso estiver disponível, pela possibilidade de os visitantes incluírem seus depoimentos diretamente na página da internet. Isso

Seção do Museu Virtual da Faculdade de Medicina da UFRJ

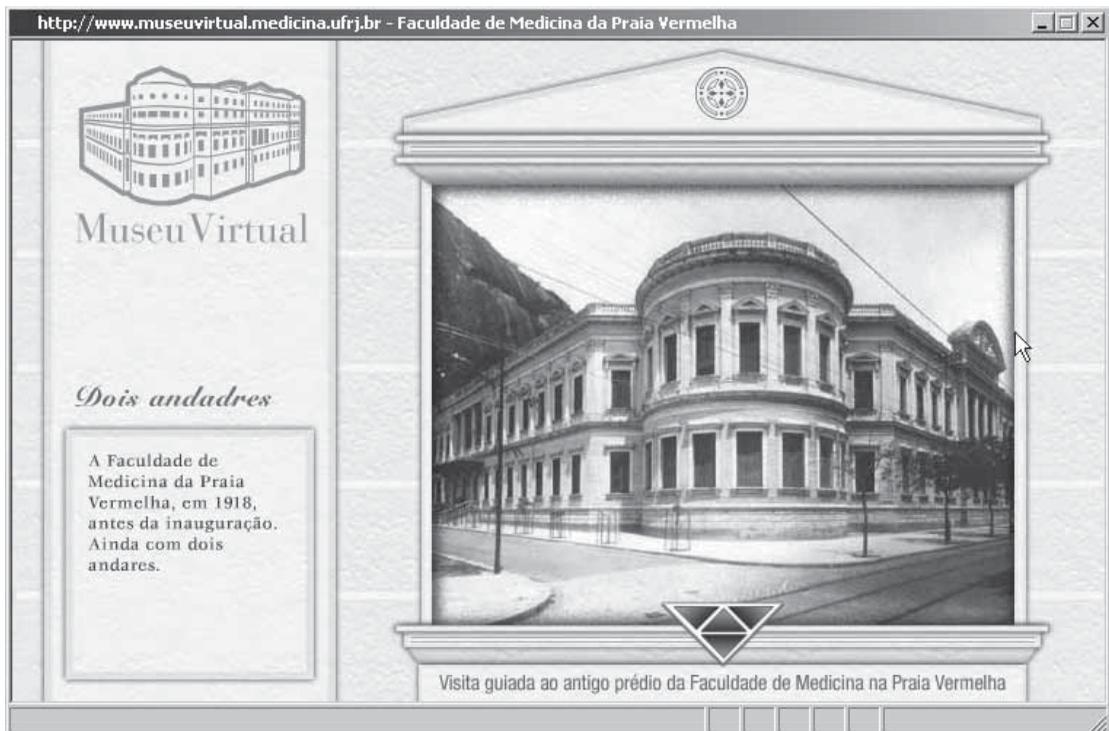



Imagem do prédio da Faculdade de Medicina da UFRJ em 1918

significa que o visitante não apenas irá se "apropriar" do acervo, mas também vai ser ele próprio o responsável por sua ampliação. Com essa proposta, o próprio grupo poderá criar a sua memória e expô-la num espaço de grande visibilidade, o que talvez não pudesse acontecer num plano físico concreto. Essa intenção está explícita na apresentação do projeto no *website*:[2]

> O Museu Virtual, sem prejuízo de áreas físicas de exposição e guarda dos diversos acervos, pretende ampliar o acesso a todo este rico conjunto documental e se constituir num espaço de construção da história da nossa Faculdade, em interação com todos aqueles que, das mais diversas formas, dela fazem parte. A convergência de propósitos dos diversos projetos em curso e a evidente divergência de necessidades e usos de acervos documentais tão diversos indicaram que o melhor lugar para o nosso Museu é o espaço virtual. Neste espaço dinâmico, cada usuário poderá construir seu próprio percurso através de espaços reais contíguos ou não, públicos ou não, e a qualquer hora.

É importante reiterar que o acervo que está no Museu Virtual da Faculdade de Medicina da UFRJ não foi organizado como exposição fora deste ambiente. O *site* também possibilita uma visita que jamais poderia ser feita fora do contexto da simulação virtual. Por meio dele, é possível conhecer a estrutura e até mesmo fazer uma "visita guiada" pelos corredores do prédio onde se instalou a Faculdade de Medicina em 1918. Originalmente localizada no campus da Praia Vermelha, no Rio de Janeiro, ela foi demolida em 1975, por força do regime militar.

Exemplos de interatividade no campo da memória social podem ser encontrados em museus virtuais como o Museu da Pessoa (www.museudapessoa.com.br), o *site* da BBC (www.bbc.co.uk), que reúne mais de 40 mil testemunhos sobre a Segunda Guerra Mundial (Dantas, 2006), entre outras experiências que fazem uso da narrativa para preencher lacunas existentes na reconstituição de uma ação no passado, ou para fazer emergir versões da história até então silenciadas. Independentemente dos motivos que desencadeiam essas iniciativas de construção de memórias, o fato é que o ciberespaço propicia esta interação entre as pessoas, que vão adicionando informação aos acervos virtuais e deles se alimentando para a produção de novos conhecimentos. Aos espectadores/pesquisadores de espaços de memória como o do Museu Virtual da Faculdade de Medicina da UFRJ e de toda a tendência contemporânea à virtualização resta a certeza de que algumas questões ainda carecem ser mais debatidas. Como poderemos assegurar a preservação diante da fluidez da informação? Um museu virtual deve operar com a mesma lógica de salvaguarda dos *museus concretos?*

Os museus virtuais estão construindo suas propostas, inclusive no Brasil, e, para tanto, são necessários padrões e normas. O Comitê Avicon, do Conselho Internacional de Museus – Icom,[3] criado em 1991, propõe uma sistematização de conhecimento para que as fronteiras sejam de fato alargadas e, portanto, constitui-se em um importante indício de que a utilização das novas tecnologias é um fenômeno que altera o cotidiano dos museus no mundo.

Cabe a nós aprofundar os estudos sobre os museus virtuais de natureza interativa e, sobretudo, problematizar e desenvolver modelos teóricos que considerem a dinâmica da memória social também no ciberespaço. ◘

NOTAS

1. Grifos do autor.
2. Disponível em www.museuvirtual.medicina.ufrj.br/frm_conteudo.php?cod=3. Último acesso em 24 jun.2006.
3. Os objetivos do Conselho Internacional para o Audiovisual e as Tecnologias da Imagem e do Som nos Museus/Avicon estão disponíveis em: http://www.unesco.org/webworld/avicomfaimp/avicom/avicom_qui_somme_nous.htm. Último acesso em 05 set.2006.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CARVALHO, D. M. O museu virtual da faculdade de Medicina da UFRJ. *Anais do VIII Ciclo de Estudos em Ciência da Informação* [CD-ROM]. Rio de Janeiro: UFRJ/SIBI, 2006.

COELHO NETTO, José Teixeira. *Dicionário crítico de política cultural*: cultura e imaginário. São Paulo: Iluminuras, 1999.

DANTAS, C. G. Interfaces da memória na Internet: o caso de um acervo digital. *Anais do VIII Ciclo de Estudos em Ciência da Informação* [CD-ROM]. Rio de Janeiro: UFRJ/SIBI, 2006.

DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

GODOY, Karla Estelita. *A museologia diante do virtual*: repensando os elementos conceituais e a memória, a partir das novas tecnologias informáticas. Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Documento/Centro de Ciências Humanas, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 1999.

HENRIQUES, Rosali. *Memória, museologia e virtualidade*: um estudo sobre o Museu da Pessoa. Dissertação de Mestrado em Museologia Social. Lisboa: Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologia, 2004.

LATOUR, Bruno. “Redes que a razão desconhece: laboratórios, bibliotecas, coleções”. In: BARATIN, Marc; JACOB, Christian (orgs.). *O poder das bibliotecas*: a memória dos livros no Ocidente. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2000.

LÉVY, Pierre. *Cibercultura*. São Paulo: Ed. 34, 2005.

MUSEU VIRTUAL DA FACULDADE DE MEDICINA DA UFRJ. Disponível em: www.museuvirtual.medicina.ufrj.br. Último acesso em 05 set.2006.

Uma reflexão sobre o conceito de público nos museus locais[1]

Fernando João de Matos Moreira

O actual conceito de público

Globalmente, entende-se por público o conjunto de usuários de um serviço. No caso específico dos museus, os usuários são todos aqueles que utilizam um serviço posto à disposição pela instituição museu. Assim, o público dos museus corresponde não só aos visitantes (pessoas que entram ou entraram no museu), mas também à parcela daqueles que, de alguma maneira, sem uma relação presencial no museu, usufruíram dos serviços ou bens por ele disponibilizados (p.e. encomenda de livros ou outros materiais por catálogo, visitas a exposições itinerantes, destinatários de acções pedagógicas levadas a efeito nas escolas ...).

Por outro lado, quando nos referimos ao público, é necessário efectuar uma outra distinção: o público real ou efetivo e o público potencial.

Relativamente ao primeiro, trata-se do conjunto de indivíduos que já visitou ou utilizou o museu; enquanto no segundo caso se incluem todas as pessoas que, pelas suas características específicas, são suscetíveis de se tornarem público real ou efectivo.

Temos, pois, dois eixos fundamentais a considerar quando utilizamos o conceito de público: um que se reporta ao espaço (interacção com o museu dentro ou fora de portas, logo, visitante ou não visitante) e outro relativo ao tempo (interacção já efetuada ou em potência, logo, público real ou potencial).

Neste documento, por razões de clareza expositiva, referir-nos-emos somente ao público real ou efectivo.

Considerações a propósito de como se estabilizou o atual conceito de público

Se nos debruçarmos de forma mais detalhada sobre o conceito de público

Resumo do artigo

O texto discute como as mudanças na instituição museal nas últimas décadas afetaram e transformaram o conceito de público nos museus. Analisando especificamente o público efetivo desses espaços (e não o potencial), o autor aponta o esgotamento e a insuficiência do conceito de visitante diante das novas preocupações e novas formas de intervenção dos museus, tal como sua evolução para um museu pró-ativo; a ampliação de sua oferta de serviços; e a dispersão de seus serviços, em contraste com uma antiga centralidade nos seus processos. Assim, defende que o conceito de público deveria passar a ser entendido principalmente pela idéia de usuário. A partir dessa leitura, analisa os museus locais e suas diferentes características.

Palavras-chave

Conceito de público nos museus, usuário, museus locais.

real, é possível detectar que a sua génese deriva da agregação de dois outros conceitos: o de visitante e o de utilizador. Ou, talvez mais correctamente, que o actual conceito de público se construiu através da extensão da idéia de público à de utente.

A questão que se coloca é, pois, perceber o que está na base desta alteração subtil que se foi processando nas últimas décadas: porquê utente, e não simplesmente visitante?

Na verdade, por detrás desta "pequena" *nuance*, temos três grandes factores de dinâmica, todos ligados à evolução global da instituição museu:

i) a evolução de museu passivo para museu pró-activo, ou seja, o processo que transformou a instituição museu de um local onde as pessoas se dirigiam para prestar culto ao belo e ao insólito, para uma instituição que procura levar esse belo e insólito ao público;

ii) a evolução de museu organizador de exposições (permanentes e, mais tarde, também temporárias) para uma instituição que oferece um conjunto alargado de serviços, isto é, o processo de diversificação das formas de interacção museu/população;

iii) a evolução da instituição museu de um serviço central para um serviço disperso, ou seja, a passagem da formatação única "grande museu" localizada no topo da hierarquia urbana, para uma multitude de formatações dispersas pelo território.

Estes três factores de dinâmica, contribuíram, em concomitância e complementaridade, para que se produzissem alterações significativas ao nível das funções atribuíveis à instituição museu, facto que, entre outros domínios, teve reflexos importantes em dois níveis fundamentais:

i) numa desconstrução do paradigma dominante de museu e dos seus préstimos sociais, motivada, numa primeira fase, pelas críticas e posicionamentos oriundos dos novos modelos e formatações museológicas emergentes (exo-desconstrução) e, numa segunda fase, por um esforço de adaptação às novas realidades de contextualização das instituições museológicas dominantes (auto-desconstrução);

ii) numa reconstrução multivariada e multifacetada de novos paradigmas adaptados não só aos novos contextos de inserção (nacional, regional e local), mas também às novas exigências, valores e necessidades do público potencial.

Assim, em termos práticos, vamos assistir a uma mudança no contexto museológico caracterizada pelo surgimento de um conjunto muito alargado de novos museus, com novas preocupações e novas formas de intervenção; pela emergência de novas preocupações e atitudes ao nível dos grandes museus clássicos de referência.

Em qualquer dos casos, independentemente das diferenças específicas de campos de actuação e de travejamento teórico,[2] uma coisa é certa: o conceito de visitante estava esgotado, porque manifestamente desadequado e insuficiente para abranger a extensão da função museu na horizontal (novas funções dos museus tradicionais) e na vertical (novas funções dos novos museus).

No primeiro caso, embora a visita, e o visitante, continue a ser um elemento central à actividade museológica, deixa de ser encarada como o exclusivo dessa mesma actividade; no segundo caso, a visita é posta em pé de igualdade (ou, mesmo, como um elemento acessório ou um mal necessário) face a outras formas de intervenção museológica consideradas mais eficazes

para cumprir os objectivos estabelecidos.

Assim, em ambas as situações, o conceito de público passa a incorporar aqueles que utilizam o museu ou, sobretudo no caso dos novos museus, que se utilizam do museu, independentemente da forma que essa utilização assuma. Ou seja, o conceito de público passa a repousar na idéia central de utilizador.

Os museus locais de nova geração

Deixando para trás os grandes museus renovados, cingir-nos-emos, agora, aos novos museus que, um pouco por todo o lado, surgiram nas últimas décadas do século passado. Referimo-nos, particularmente, aos chamados museus locais, cuja génese massiva tivemos oportunidade de abordar noutro documento (c.f. "O processo de criação de um museu local").

Assistimos a uma mudança no contexto museológico caracterizada pelo surgimento de um grande conjunto de novos museus, com novas preocupações e novas formas de intervenção

Relativamente a estes últimos, existem quatro situações distintas, relacionadas com os objetivos que os fundamentam e, claro está, com as práticas que daí derivam:

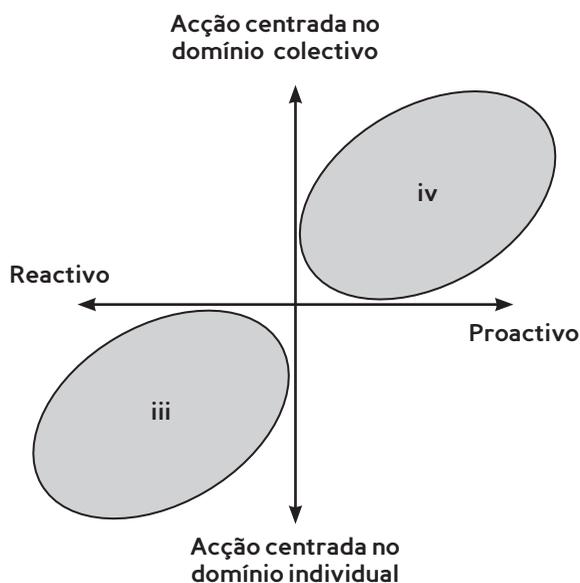
i) o museu local que procura imitar os grandes museus e que, por falta de meios técnicos e financeiros, acaba por não cumprir qualquer função, ou seja, o verdadeiro não-museu;

ii) o museu local que, dotado de alguns meios técnicos e financeiros procura salvaguardar o património local e assumir um papel de interventor activo na promoção das bases culturais e identitárias existentes na sua área de influência, ou seja, um museu cuja actuação se cinge ao domínio cultural (embora, estendendo-o, algumas vezes a contragosto, à sua vertente popular) e em cujas actividades a linguagem expositiva ocupa um papel central – o museu politicamente correcto e de sucesso, o orgulho do presidente e o paraíso do conservador museólogo pós-moderno (o museu local tradicional de nova geração);

iii) o museu local que se assume como prestador de serviços, um museu concebido para ser utilizado pelas populações consoante as suas necessidades pessoais ou colectivas, ou seja, um museu com objectivos nobres, mas que, pelo seu carácter de "faz tudo", dificilmente é tomado a sério pela comunidade e pelas instituições regulatórias – o museu incompreendido ou o museu primeiros socorros;

iv) o museu local que tem como objetivo fundamental da sua actuação a promoção do desenvolvimento local, um museu aberto a toda a participação popular e com campos de actuação multivariados centrados em duas dimensões principais: a interna (promoção do desenvolvimento imaterial das populações – reforço das identidades, inclusão de sectores específicos da população, preservação da memória ou, numa palavra, a dimensão de guarda das especificidades e da manutenção das diferenças locais) e a externa (promoção do desenvolvimento material – reforço da visibilidade local no exterior, reforço da atractividade turística, agente de animação, agente da valorização dos produtos artesanais locais através da promoção da inovação na tradição... , numa palavra, a dimensão de agente despoletador de factores de equidade territorial relativamente a outros espaços). Trata-se de um museu cuja diferença para o tipo anterior reside, sobretudo, na existência de parâmetros que balizam a sua acção (exis-

tência de grandes objectivos e de objectivos específicos materializados na existência de estratégias de actuação que culminam num programa de actuação – plano estratégico e operacional do museu, elaborado através da adopção de metodologias efetivamente participativas) e no facto de privilegiar as ações colectivas de base local em detrimento das acções com contornos ou objectivos mais individuais – o museu promotor.

Museu do tipo (iii) e museu do tipo (iv)

Repegando, à luz desta tipologia de museus locais, o conceito de público real, desde logo é possível afirmar que, mesmo na sua conotação recente de utilizador, não dá resposta a todo o espectro apresentado. Deixando de lado, por razões óbvias, o primeiro caso, pode-se dizer que este conceito só se ajusta eficazmente ao segundo (ii) e, parcialmente, ao terceiro (iii).

Efectivamente, no contexto de um museu que centra a sua actividade numa óptica de promoção do desenvolvimento local, o museu promotor (iv), o conceito de público só faz sentido quando estendido da dupla dimensão visitante/utente a uma terceira, a de beneficiário directo ou indirecto da ação museal.

Tomemos, por exemplo, o caso *imaginário* do Museu Local de Camarinhas do Mar, o qual, após um intenso e participado processo de caracterização e diagnóstico da situação de partida, externa e interna à instituição, desenvolveu e estabilizou um conjunto de objectivos gerais e específicos de actuação, consubstanciados e desenvolvidos num plano estratégico e operacional de actuação, organizado em eixos estratégicos de intervenção, medidas e acções.

Este plano, que balizou toda a sua actuação e deu coerência e racionalidade aos vários planos anuais de actividades, possui dois eixos estratégicos de intervenção: reforço das condições imateriais e materiais de suporte ao desenvolvimento harmonioso e sustentado de base local (eixo dirigido, sobretudo, para a criação de condições de sustentabilidade interna do processo de desenvolvimento, logo, vocacionado para uma actuação interna sobretudo nos domínios imateriais – memória, identidade local, coesão social, luta contra a opacidade do espaço, integração de sectores da população, reforço da cidadania, fomento da acção directa, resistência a factores de uniformização decorrentes de processos de integração externa...); reforço da visibilidade e competitividade externa dos bens e serviços de base local (eixo vocacionado para a obtenção de mais-valias e fluxos financeiros susceptíveis de promover a qualidade material de vida, logo, vocacionado para uma actuação tendo em vista ao exterior, a valorização de recursos endógenos através da actividade turística, animação turística, melhoria da qualidade dos pro-

dutos artesanais através da promoção da inovação na tradição, educação dos visitantes tendo em vista a promoção do turismo responsável e comprometido com a qualidade do local de acolhimento...).

Centrando-nos no segundo eixo estratégico de intervenção (componente externa da acção museal), entre outras, existiria uma medida dirigida para "Apoio à melhoria da qualidade e genuinidade da oferta turística no domínio da oferta restaurativa local". Nesta medida, composta por um leque alargado de acções já tipificadas (mas susceptíveis de serem complementadas por outras que a população/agentes considerem pertinentes), estava incluída uma acção destinada a fomentar o conhecimento da gastronomia tradicional, composta por um cacho de iniciativas concretas convergentes.

Tendo sido identificada como uma acção prioritária, foi de imediato trabalhada e desenvolvida pelo museu em conjugação com a população interessada. Como resultado desse esforço concreto de programação, consensualização e responsabilização, foram levadas a cabo, com êxito assinalável, as seguintes iniciativas concretas:

i) levantamento dos principais pratos da gastronomia tradicional, através do lançamento de uma campanha de recolha junto da população (reuniões efectuadas e convocadas pelo museu, identificação de personagens relevantes para o efeito, contactos directos e personalizados);

ii) reflexão conjunta museu/população interessada, sobre cada um dos pratos/receitas recolhidos tendo em vista identificar os elementos estruturantes da sua elaboração (genuinidade das matérias primas, processo de confecção, instrumentos de confecção utilizados, fontes de energia...), comparar as variantes detectadas, a sua exeqüibilidade actual, bem como recolher elementos complementares que permitissem conferir um "bilhete de identidade" ao prato e contextualizá-lo social e economicamente na história local;

iii) reflexão conjunta entre os principais interessados e um grupo de peritos em gastronomia regional e turismo, tendo em vista a detectar a originalidade comparativa das receitas obtidas, bem como a sua valia em termos de exploração turística;

iv) selecção das variantes e receitas principais em função das várias opiniões recolhidas;

v) promoção e realização de um festival de gastronomia local, tendo como objectivo testar a receptividade dos pratos, bem como a genuinidade dos sabores (possível embrião de um futuro evento periódico de gastronomia);

vi) elaboração de uma publicação com contornos profissionais sobre o receituário local, tendo em vista a sua distribuição junto dos profissionais do setor;

vii) elaboração de um folheto/catálogo de divulgação externa do panorama gastronômico local;

viii) realização de uma exposição temporária (com objectivos de posterior itinerância) sobre a gastronomia e os produtos do artesanato agroalimentar local;

ix) promoção de parcerias entre os restaurantes locais e as entidades regulatórias locais em matéria de desenvolvimento turístico (ou com o próprio museu à falta deste tipo de estruturas) no sentido da criação da figura de restaurante tradicional local (ajuda no estabelecimento do diálogo e sugestões ao nível das obrigações e deveres das partes);

x) acompanhamento do processo e sua avaliação periódica.

Tendo em atenção o atrás enunciado, a questão que legitimamente se pode levantar é a seguinte: considerando somente este cacho de iniciativas desenvolvidas pelo museu local, qual é o seu público?

Os visitantes da exposição? Estes e os que leram ou lerão os materiais escritos produzidos? Todos estes mais os donos dos restaurantes locais? Este universo mais todos aqueles que beneficiaram(ão) do desenvolvimento do sector turístico local?

A resposta a esta interrogação leva-nos, de novo, à própria evolução tipológica do conceito de museu local. Recordando os quatro tipos anteriormente apresentados e para as iniciativas atrás descritas, os públicos serão seguramente diferentes.

Tipo de museu local *vs.* acções e públicos

Tipo de museu local	Exeqüibilidade do tipo de iniciativas exemplificadas	Concepção de público
TIPO I – "o não museu"	Pela sua natureza, neste tipo de museu local não seria possível vislumbrar intervenções desta envergadura, âmbito e objectivos.	Não pertinente face às iniciativas exemplificadas. No geral, este tipo de museu possui a idéia de público que lhe está inerente e que, como é normal, será forçosamente restrita (mesmo em termos de visitantes potenciais).
TIPO II – "o museu local tradicional de nova geração"	Seria possível que este tipo de museu desenvolvesse algumas das iniciativas descritas no exemplo em questão, sobretudo aquelas mais próximas do seu âmbito de actuação privilegiado e da auto-definida vocação cultural e preservadora do património. No caso, um levantamento académico do receituário, a exposição e a publicação destinada à divulgação junto do público (catálogo).	Visitantes da exposição e, marginalmente, quem frequentasse as instalações do museu com outros objectivos colaterais.
TIPO III – "o museu primeiros socorros"	Seriam um tipo de iniciativas perfeitamente enquadráveis neste tipo de museu, desde que alguém do exterior despoletasse e conduzisse o processo. No entanto, como a sua génese seria algo de casuística, nem a articulação e a racionalidade interna das iniciativas estariam asseguradas, nem as necessárias complementaridades com outras iniciativas noutros domínios seriam um dado adquirido. Em termos de eficácia e eficiência, estas iniciativas correriam sempre o risco de apresentar baixas performances.	Visitantes e utentes num sentido lato, ou seja, incluindo todos aqueles que, de alguma forma, interagiram directamente com a acção museal (visitantes da exposição, participantes das reuniões e fóruns realizados, leitores e destinatários das publicações, elementos da população inquiridos ou entrevistados...).
TIPO IV – "o museu promotor"	Iniciativas totalmente enquadráveis neste tipo de museu. De resto, o museu que lhes pode dar toda a significação em termos de justificação e de resultados.	Visitantes, utentes e todos os demais segmentos da população que retiraram ou retirarão, directa ou indirectamente, mais-valias significativas da realização das iniciativas do museu, ou seja, todos aqueles que, de uma forma ou de outra, foram ou serão beneficiários relevantes da acção museal.

Conseqüências da extensão do conceito de público

As sucessivas extensões do conceito de público nos museus locais se, por um lado, derivaram de um conjunto de mudanças advindas de vários quadrantes (alteração do conceito de desenvolvimento, alterações no que respeita o papel do nível local no desenvolvimento global, alterações na concepção do próprio desenvolvimento local, surgimento de novas valorizações dos recursos enquanto factores de desenvolvimento, novos papéis atribuídos às instituições locais, novos mecanismos de regulação local...), que se refletiram em profundas reformulações das teorias museológicas, por outro, são portadoras de factores de dinâmica que incidem nessas mesmas teorias. Algo que, sendo concomitantemente efeito e causa, nos remete ao campo da dialéctica.

Entre muitos destes efeitos que expressam e induzem a abertura do campo de acção do museu, um deles merece-nos particular destaque: aquele que se prende com a avaliação/leitura da actividade dos museus locais, ou seja, com a problemática das grelhas a utilizar para avaliar e ler a ação do museu no seu meio geográfico de contextualização.

Efectivamente, se nos acantonar-mos às grelhas de leitura e avaliação tradicionais, muito do que se passa na actividade da rede museológica local nos escapa. Em boa verdade, pensando nos tipos de museus mais avançados (Tipo IV e, parcialmente, Tipo III), escapa-nos, precisamente, o cerne e o substracto mais profundo e nobre da sua actividade, a sua acção, em "tabuleiros" diversificados que excedem o de mais um mero agente cultural (ou, se se quiser, já que é o mesmo, levando às últimas conseqüências essa vocação patrimonial/cultural), assumindo-se como promotor activo e empenhado da qualidade de vida local e dos locais, aquilo que, quiçá numa linguagem cientificamente mais correcta, afinal designamos por desenvolvimento local sustentado.

Assim, às grelhas de leitura e avaliação tradicionais que incorporam, na prática, somente o número de visitantes e o número de actividades de natureza expositiva e pedagógica, é necessário adicionar, não só o número de pessoas que, de alguma maneira, interagiram *directamente* com o museu e os resultados que daí retiraram, mas também todas aquelas que se beneficiaram, de alguma forma, da sua acção (mesmo indirectamente) e o tipo de benefícios produzido. Ou seja, é necessário estender a avaliação ao domínio dos beneficiários e benefícios relacionados com o museu (o que engloba, note-se, todas as outras grelhas de leitura mais tradicionais, já que, tanto o visitante como o utente, são, também eles, beneficiários).

Neste quadro e de uma forma mais sistemática, a avaliação/leitura do museu local não tradicional de nova geração deverá ser balizada por três grandes vertentes: a avaliação/leitura centrada no público, entendido este numa perspectiva alargada (visitantes, utentes e beneficiários), a avaliação/leitura centrada nas realizações (acções imateriais e acções materiais levadas a efeito) e a avaliação/leitura centrada nos impactos (os efeitos, iniciais e a longo prazo, na comunidade decorrentes da acção do museu).

Não sendo a avaliação formal da acção museológica o centro do que pretendemos desenvolver, mas sim o chamar a atenção para a necessidade de incorporar novas dimensões de análise tendo em vista apreender toda a riqueza e complexidade da atividade dos museus

de vanguarda em termos de intervenção social (ou seja, compreender, na totalidade, as novas formatações museológicas), dispensamo-nos de considerações mais detalhadas sobre os objectivos, *timings* e métodos inerentes a processos de avaliação formal.

Em termos práticos, ter-se-ão cumprido os objectivos destas linhas se, de alguma maneira, tiverem contribuído para, não só afastar o conceito obstáculo do "pequeno museu local, onde se cruzam recessos da maior tradicionalidade com fumos de uma nova museologia mal digerida e pior assimilada", mas também para colocar um conjunto de questões inerentes aos museus socialmente comprometidos de nova geração. Como aplicar o conceito de público foi uma delas, como proceder à leitura desta nova realidade museológica, outra.

Ambas, em nosso entender, cruciais para a acção e a avaliação nos e dos museus locais de nova geração. Não compreender este facto é, tal como cavar em areia, uma batalha sem fim: quanto mais nos esforçamos por perceber, por acumulação do que é acessório, mais nos afastamos do potencial e da realidade da acção museológica de base local. ◘

NOTAS

1. Este artigo foi originalmente escrito em Monte Redondo, distrito de Lisboa, no dia 23 de junho de 2001. Em respeito à diversidade cultural e considerando a importância das diferentes manifestações idiomáticas da língua portuguesa, mantivemos o registro original do autor, proveniente de Lisboa, Portugal (Nota dos Editores).
2. De resto, após uma fase inicial de confronto vivo de ideias e de perspetivas museológicas, salvo honrosas excepções, em fase de uniformização por aproximação mútua.

Um museu vivo, chamado Sacaca

Núbia Soraya de Almeida Ferreira[1]

O resgate histórico da origem do Museu Sacaca, um museu vivo localizado no estado do Amapá, por onde passa o suntuoso Rio Amazonas, exige um emaranhado de datas e nomes, muitas vezes confuso. Portanto, o objetivo deste artigo é apontar algumas informações sobre o papel atual dessa instituição.

Em primeiro lugar, destaca-se o fato de que o Museu Sacaca está diretamente relacionado a outros dois museus: o Museu de Plantas Medicinais Waldemiro Gomes e o Museu de História Natural Ângelo Moreira da Costa Lima.

A memória do primeiro remete à data de 1° de fevereiro de 1965, quando o então Governador General Luiz Mendes da Silva, por meio do Decreto 04/65, criou o Escritório Comercial e Industrial do Amapá. Entre suas incumbências estava a instalação do Museu Comercial, "destinado a manter uma exposição permanente e elucidativa dos produtos regionais". Administrado pelo químico Waldemiro Gomes, possuía uma pequena coleção de fibras, sementes e plantas medicinais, além do trabalho de atendimento ao público com doação de mudas e tratamento com produtos fitoterápicos. O Museu Comercial passou por várias alterações de nome, endereço e missão, até que em 1988, com a morte de seu curador, foi denominado Museu de Plantas Medicinais Waldemiro de Oliveira Gomes.

Já o segundo museu mencionado está ligado ao nome de Reinaldo Maurício Goubert D'amasceno, pesquisador que reuniu material científico na área de endemias rurais, como malária, filaria e leishmaniose. Ciente da importância da Amazônia como acervo inigualável da biodiversidade, viabilizou, por intermédio do governador da época, Ivanhoé Gonçalves Martins, a criação do Museu de História Natural Ângelo Moreira da Costa

Resumo do artigo

O artigo aborda a origem do Instituto de Pesquisa Científica e Tecnológica do Estado do Amapá – Iepa, a trajetória de criação do Museu Sacaca e apresenta os pesquisadores pioneiros na montagem dos acervos, Waldemiro Gomes e Reinaldo Damasceno. O texto trata também da concepção museológica que norteou a estruturação da instituição, das atividades nela desenvolvidas e dos instrumentos utilizados para trabalhar com seus diversos públicos, aliando o papel do museu como espaço de lazer e como palco no desenvolvimento da educação informal.

Palavras-chave

Instituto de Pesquisa Científica e Tecnológica do Estado do Amapá – Iepa, Museu Sacaca, museu a céu aberto, cultura regional.

ACERVO MUSEU SACACA

Waldemiro Gomes, acompanhado por estudantes, na frente do Museu Comercial Industrial (AP). Década de 1960

Lima, homenagem a um dos maiores entomólogos do país. A inauguração do Museu deu-se em 06 de janeiro de 1974, já no endereço onde funciona hoje o Museu Sacaca. É importante ressaltar a parceria firmada entre o Museu Costa Lima e o Museu Goeldi – cujo diretor era Miguel Secffe –, no sentido de formar a primeira coleção de animais taxidermizados.

Em 1991, no governo de Anníbal Barcellos, foi criado o Instituto de Estudos e Pesquisas do Amapá – Iepa, instituição pública que tem como finalidade "pesquisar o homem, a flora, a fauna e o ambiente físico do estado do Amapá, em seus aspectos científicos, tecnológicos, econômicos, sociais e culturais". Os museus Costa Lima e Waldemiro Gomes passam a fazer parte dessa nova estrutura e têm o corpo técnico e os acervos – nas áreas de zoologia, antropologia e de plantas medicinais – ampliados. Também é montada uma pequena exposição permanente e outra itinerante, além de atividades com escolas.

Devido a problemas constantes na instalação elétrica do prédio e a goteiras, foi fechado para reforma em 1995. Nesse período, as atividades de exposição itinerante, que circulava por escolas e eventos dentro e fora do estado, permanecem sempre apresentando o resultado das pesquisas do Iepa e ganham grande importância. A reabertura ocorreu em 10 de abril de 1997, agora com o nome de Museu do Desenvolvimento Sustentável. A nova exposição passou a ser mais interativa e representativa dos resultados alcançados pelas pesquisas do Iepa, com ambientes que retratam

o mangue, os castanhais, a cultura indígena e uma sala específica para trabalhar a educação ambiental. Foi montada também, em um espaço externo, uma representação da casa das populações ribeirinhas, na intenção de medir o interesse dos visitantes por esse tipo de exposição. Essa construção seria uma experiência-piloto, para a futura exposição a céu aberto.

Em setembro de 1999, é acrescida a palavra Sacaca ao nome da instituição, que se tornou o Museu Sacaca do Desenvolvimento Sustentável. A mudança foi uma homenagem a Raimundo dos Santos Souza, pessoa ilustre que, desde seus 13 anos, usava as plantas medicinais na prática da puçangaria. Ele era conhecido como Sacaca, que significa índio, pagé, senhor da floresta, pessoa de muito conhecimento da flora e também é o nome de uma planta. Souza trabalhou com Waldemiro Gomes e, portanto, essa foi uma justa homenagem.

Para dar início ao projeto da exposição a céu aberto, foi formado um grupo de estudo. O local seria o terreno ao lado do Iepa, até então um espaço alagado, totalmente tomado pelo mato. A idéia de um museu que representasse as comunidades tradicionais do estado, tão rico em diversidade cultural, com representações de índios, ribeirinhos e castanheiros, era um projeto realmente ousado e com uma concepção museológica inovadora, já que envolvia a comunidade em seus diversos grupos sociais.

Os vetores no processo de musealização foram

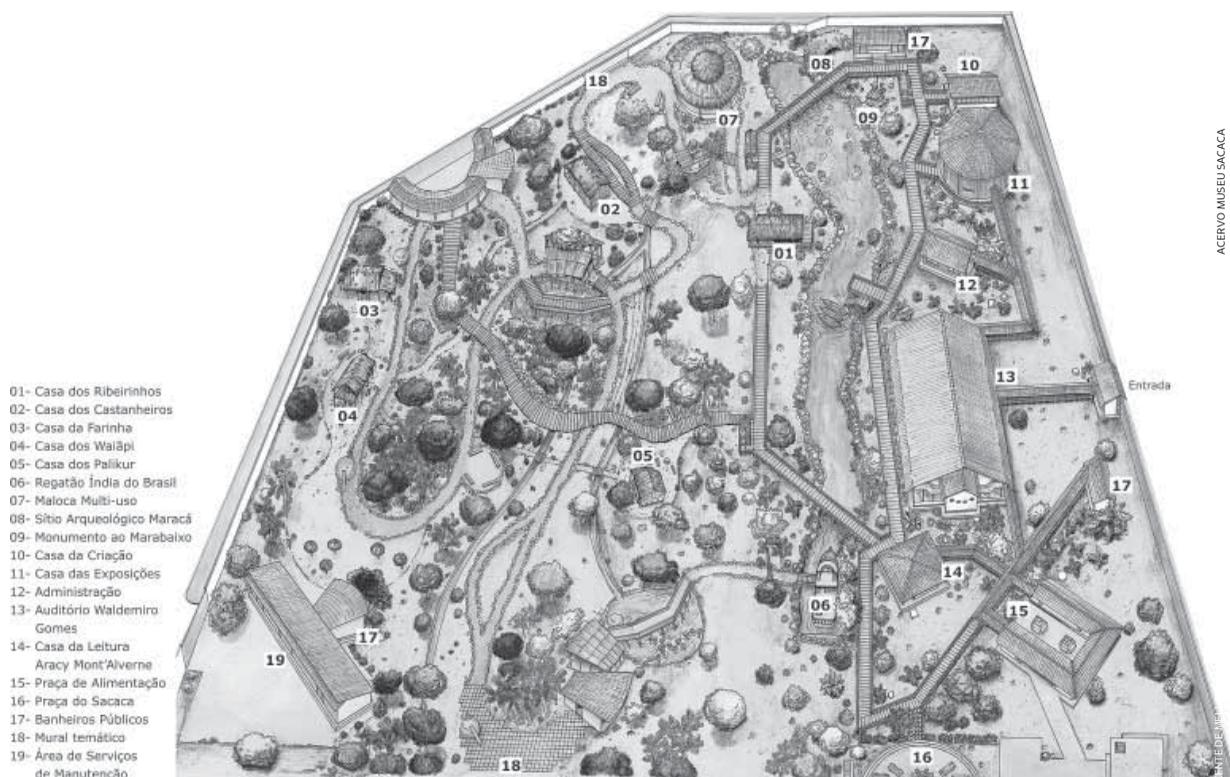
ACERVO MUSEU SACACA

Parte da coleção de fibras, sementes e plantas medicinais, exposta no Museu Comercial Industrial (AP). Década de 1960

ações de *pesquisa*, cujo referencial era o cotidiano, qualificado como patrimônio cultural; de *preservação*, a partir das etapas coleta, classificação e registro e conservação; e de *comunicação*, que se estendia para além da exposição. Esses três conceitos foram problematizados e colocados em interação. Como afirma Santos,

> É interessante ressaltar que as ações museológicas de pesquisa, preservação e comunicação estão ligadas entre si, aos objetivos dos diferentes projetos e às características dos diversos grupos sociais, em um processo constante de revisão, de adaptação e de renovação (Santos, 2000, p. 40).

O projeto arquitetônico-museográfico de Aneliza Smith, técnica da Secretaria de Infra-Estrutura do Estado, privilegiou, além da arquitetura regional, a matéria-prima e a mão-de-obra locais nas construções dos ambientes. A proposta era que o museu proporcionasse ao visitante a oportunidade de vivenciar a realidade das comunidades tradicionais da Amazônia, de conhecer o modo de vida da região e as experiências de sustentabilidade dessas comunidades, em um espaço agradável de se visitar. Com recurso originado do Ministério do Meio Ambiente, as obras se iniciaram no ano 2000.

Em 05 de abril de 2002, no governo de João Alberto Rodrigues Capiberibe, foi inaugurada a exposição a céu aberto do Museu Sacaca. Em 20 mil

Mapa da atual estrutura do Museu Sacaca, que ocupa uma área de 20 mil m²

Passarelas que dão acesso à Exposição a Céu Aberto, *do Museu Sacaca*

ACERVO MUSEU SACACA

metros quadrados, é possível conhecer réplicas de habitações das etnias Palikur e Waiãpi, a casa da farinha Karipuna, a casa dos ribeirinhos, dos castanheiros, o orquidário, além da representação da ocupação dos rios e igarapés da região por meio do barco regatão Índia do Brasil. Existem ainda os painéis temáticos do lixo e do mangue, que são murais informativos com conteúdo voltado para a compreensão e a preservação das riquezas naturais. O monumento do Marabaixo[2] simboliza a dança folclórica tradicional do estado, cuja manifestação religiosa e cultural teve origem com os escravos africanos. A exposição abriga também uma representação do Sítio Arqueológico do Maracá, onde foram encontrados os fragmentos dos primeiros habitantes das nossas florestas. No viveiro de plantas, é possível conhecer espécies da flora medicinal do estado, produtos fitoterápicos e a "praça do Sacaca", com uma escultura de Raimundo dos Santos Souza em tamanho original. O Museu oferece ainda um auditório com 280 lugares; a praça de alimentação, com quatro quiosques, que comercializam artesanato e culinária local; a casa de leitura Aracy Mont'Alverne, um espaço

Parte da Exposição a Céu Aberto, *do Museu Sacaca*

ACERVO DO MUSEU

destinado à pesquisa sobre temas da cultura local e das pesquisas do Instituto; e a Casa das Exposições, voltada para as mostras temporárias.

Mas, para que esse museu fosse especial, não bastaria essa arquitetura diferenciada e a proposta museológica inovadora; seria necessário a construção diária do trabalho com as escolas e a superação das dificuldades de manter uma exposição a céu aberto em um ambiente tão adverso como o do Norte do Brasil. Algumas propostas tiveram que ser modificadas, a exemplo das trilhas da água, que não funcionaram como o previsto.

O projeto museológico recebeu especial atenção com a contratação da museóloga Maria Célia T. Moura Santos, que teve o cuidado de discutir com a equipe referenciais teóricos que nortearam todas as ações do Museu, com proposta totalmente inovadora e descentralizada.

> [...] reconhecendo no patrimônio cultural um instrumento de educação e desenvolvimento social. Portanto, as questões relativas à democratização do conhecimento e ao papel social do museu estão intrinsecamente relacionadas com a nossa postura diante do mundo, como pesquisadores e educadores, e ao reconhecimento da

história como possibilidade, e não como determinação (Santos, 2000, p. 48).

A ação desenvolvida com as escolas considera a educação como um processo de reflexão constante, pensamento crítico criativo e ação transformadora do sujeito e do mundo. A exposição é um espaço de troca de conhecimento e de vivência entre professores, alunos e técnicos do museu no trabalho de preservação do patrimônio cultural. Nesse ponto, é importante enfatizar o trabalho desenvolvido pela equipe de monitores da instituição, que desenvolve atividades de visita guiada com a preocupação de passar informações referentes às comunidades representadas, mas também de ouvir do visitante – inclusive da criança – sua experiência de vida, sua visão de mundo e o relato de histórias que ouvidas de seus pais ou avós.

A partir da exposição a céu aberto, podem ser escolhidos temas e problemas relacionados com os conteúdos das diversas disciplinas do currículo, o que estimula a observação, a criatividade e o senso crítico dos alunos e possibilita a interação entre o ensino formal e o não formal.

Existem dois instrumentos importantes na ação pedagógica: o primeiro é o grupo cultural, formado por funcionários e monitores, que, combinando informação e arte, trabalha temas da cultura popular, como cantigas de roda, contos, lendas e mitos, desenvolve atividades de educação ambiental e divulga o conhecimento científico, em especial as pesquisas desenvolvidas pelo Iepa. O segundo é o planetário móvel Maywaka,[3] que faz uso da etnoastronomia em suas atividades, que trata do céu a partir da visão dos diversos grupos sociais, como índios, cientistas e pescadores.

Assim, no Museu Sacaca, o conhecimento científico interage com o conhecimento popular, produzindo um saber que nasce do reconhecimento do patrimônio cultural como instrumento de educação e desenvolvimento social. O que se busca neste processo é contribuir para formar cidadãos éticos, solidários e críticos, com capacidade de transformar sua própria realidade. ◘

ACERVO DO MUSEU

Apresentação do grupo cultural do Museu Sacaca durante a Semana de Ciência e Tecnologia, em 2005

NOTAS

1. Colaboraram Ana Kelen Tavares de Souza, Cláudia Cilene Soares Dias e Lilia Núbia Silva dos Santos.
2. Escultura feita em concreto armado, composta por um homem e duas mulheres, com altura média de dois metros.
3. Universo na língua dos índios Palikur.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Núbia Soraya Cardoso de Almeida. *A trajetória histórica do Instituto de Pesquisas Científicas e Tecnológicas do Estado do Amapá – Iepa*. Monografia. Macapá: Fundação Universidade Federal do Amapá, 2000.

CADERNO de diretrizes museológicas I. Brasília: Ministério da Cultura/Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional/Departamento de Museus e Centros Culturais, Belo Horizonte: Secretaria de Estado da Cultura/Superintendência de Museus, 2006.

SANTOS, Maria Célia T. Moura. "Projeto Museológico". Macapá: Museu Sacaca do Desenvolvimento Sustentável , 2000.

Para pensar os museus, ou 'Quem deve controlar a representação do significado dos outros?'

Márcia Scholz de Andrade Kersten e Anamaria Aimoré Bonin

Os museus no Ocidente

> Durante muito tempo, os museus de antropologia foram concebidos à imagem de outros estabelecimentos do mesmo tipo, isto é, como um conjunto de galerias em que se conservam objetos: coisas, documentos inertes e de algum modo fossilizados atrás de suas vitrinas, completamente destacados das sociedades que os produziram, o único laço entre estas e aquêles, sendo constituído por missões intermitentes enviadas ao campo para reunir coleções, testemunhas mudas de gênero de vida, ao mesmo tempo estranhas ao visitante e para êle inacessíveis.
> Lévi-Strauss

Os museus do Ocidente têm um passado mais ou menos comum. A maioria deles teve início com o que se denominou "colecionismo", um agrupamento de objetos com características semelhantes, organizados de diferentes maneiras, por diferentes pessoas, geralmente aquelas que tinham melhores condições econômicas para adquiri-los.

A história das coleções vem desde a Antigüidade Clássica, de Grécia e Roma, e passa pela Idade Média. Naquele momento, a Igreja Católica desempenhou papel importante ao assumir o monopólio dos objetos de arte e fortalecer a idéia de um tempo histórico que se desenrola *para frente*. Essa concepção de história não se limita aos museus; torna-se hegemônica no século XIX e orienta também as concepções museológicas.

Acompanhar a trajetória das coleções é central para a compreensão de como colecionadores apropriaram-se de coisas exóticas, fabulosas, fatos e significados de outros. Durante os séculos XVI e XVII, as coleções de objetos raros ou curiosos receberam o nome de "gabinete de curiosidades" ou "câmaras de maravilhas" (Raffaini, 1993). Dentre os inúmeros gabi-

Resumo do artigo

O artigo discute os museus a partir da organização das coleções etnográficas e enfatiza suas articulações com a antropologia. A transformação dos espaços museológicos em fóruns, que possibilitam debates e contrastam diversidades, indica uma questão de fundo: "Quem deve controlar a representação do significado dos outros?". O texto apresenta também um breve histórico do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade Federal do Paraná – MAE, desde sua fundação no início de 1960, analisando as diferentes abordagens que pautaram suas coleções. Além de tornar possível uma reflexão sobre a história da antropologia no Paraná e no Brasil, o projeto museográfico da instituição é um incessante exercício de reconstrução das experiências vividas pelo "caiçara" e pelas populações indígenas paranaenses.

Palavras-chave

Antropologia, museus, patrimônio cultural, preservação, Museu de Arqueologia e Etnologia da UFPR.

netes, pode-se mencionar o dos Médicis, em Florença, e a câmara de curiosidades do duque Alberto da Baviera. Os reis criaram arquivos, bibliotecas e museus como instituições-memória. Alguns não-nobres também se dedicavam à arte do colecionismo, mas a maioria deles não possuía coleções homogêneas. As tentativas de classificação passavam por definir cada objeto em particular, deslocando-o de seu contexto original. A organização dispunha uma determinada ordem na classificação que expressava a cultura e seu tempo: o maravilhoso, o fabuloso, o curioso.

A princípio, as coleções particulares eram abertas apenas a um público restrito em raras e especiais ocasiões. A partir do século XVI, algumas exposições começaram a ser sistematizadas e expostas em locais criados exclusivamente para este fim. Mas foi o século XVII, o principal foco da revolução científica, que viria a assegurar os fundamentos conceituais, metodológicos e institucionais da ciência moderna. A partir dessa revolução, o conhecimento do mundo natural tornou-se muito diferente do que fora até 1500 d.C. Mudanças significativas produziram-se em todos os ramos da cultura européia. A organização social também sofreu alterações significativas, assim como a produção intelectual e artística.

A ascensão do método experimental estimulou a formação de grupos de filósofos e práticos das várias ciências, o que culminou com a criação de academias, tais como a Royal Society (1660), em Londres, e a Académie des Sciences (1666), em Paris. Essas instituições congregaram estudiosos e pesquisadores, dado que, até aquele momento, a principal função das universidades era o ensino (Henry, 1998, p. 47).

Neste contexto, os museus passaram a perseguir o ideal de reconstruir a totalidade das culturas exóticas. Objetos foram reunidos. Fragmentariamente, buscava-se o que era raro, difícil de ser obtido. Ainda predominavam as coleções de história natural, de antigüidades e de objetos raros. As poucas coleções etnográficas, objetos da *cultura material* provenientes do Novo Mundo, apareciam como mostras de objetos curiosos de um mundo desconhecido – "curiosidades de um mundo recém descoberto" (Raffaini, 1993, p. 160). Mas, no findar do século XVII, a cultura de curiosidades foi banida, o *saber científico* começava a se fortalecer e, com ele, a necessidade de um conhecimento meticuloso e regrado.

O Renascimento renovou, assim, a concepção do colecionismo, ao imputar aos objetos um valor formativo e científico. A apreciação, além de estética, passou a ser também histórica. É nesse contexto que nasceu a etnologia, acompanhada de um projeto museográfico. A partir das coleções, dos contatos com culturas diferentes – *exóticas* – e do nascimento do pensamento científico, foram formados os museus modernos. Evocaram a idéia de um passado que pode exercer ação concreta no presente, com base em uma determinada linguagem. Como um sistema simbólico, os museus expressam determinada percepção do mundo e comunicam mensagens.

O colecionismo do século XVIII aliou o caráter "científico" ao estético, e os museus tornaram-se espaços sacralizados de exposições. Nessa perspectiva, a Sociedade dos Observadores do Homem[1] (1800) dotou a etnologia francesa de um programa que compreendia a criação de um museu antropológico. Na metade do século XVIII, as coleções reais inglesas foram consideradas patrimônio nacional, como as do

British Museum, em Londres, aberto ao público em 1753. Outros museus foram abertos ao público e marcaram o século XVIII: instalações de coleções no Ermitage, em São Petersburgo, em 1764; a abertura do Louvre, entre 1750 e 1773; o Museu Clementino do Vaticano, em 1773; o Museu de Cassel, em 1779; e o Museu do Prado, em Madri, no ano de 1785. Mas foi o século seguinte que efetivamente ficou conhecido como aquele que deu início à *era dos museus*. Os países escandinavos acolheram a memória "popular" e abriram museus de folclore na Dinamarca, em 1807, na Noruega, em 1828, e o de Skansen, em Estocolmo, no ano de 1891 – este, considerado o mais completo deles. A par disso, procurou-se preservar a memória técnica, com o Museu das Manufaturas (1852), tal como no caso do Marlborough House, em Londres.

Objetos de culturas distantes, recolhidos por viajantes, missionários e funcionários coloniais, eram tratados sob perspectiva pedagógica, como obras de arte e de investigação científica. Agrupados e catalogados, serviam para ilustrar as teses sobre a evolução da humanidade, pensada como uma totalidade, a partir do conceito de "raça".[2] Postulava-se que as diferenças culturais assentavam-se sobre a herança biológica. Assim, sociedades e objetos eram classificados de acordo com os padrões estéticos e tecnológicos europeus. A produção das diferentes culturas foi, então, dividida entre cultura material e cultura espiritual, definidas como aglomerados de traços, objetos e crenças. Nesse contexto, os difusionistas apregoavam que objetos sofriam modificações, tornando-se mais "complexos" à medida que se difundiam de uma sociedade a outra. Para eles, objetos, práticas, valores e crenças característicos de cada cultura não seriam *inventados*, mas *transmitidos* a partir de uma cultura original.

Os museus fortaleceram suas coleções de objetos de interesse para a ciência. Essa perspectiva permaneceu durante todo o século XIX, sendo que a maioria deles foi formada por coleções reais. Francisco II fez reunir obras e objetos espalhados para compor o Museu de Berlim, em 1823. Na mesma época, na Itália, foram abertos os Museus de Arte do Vaticano e, em seguida, o de Etnologia e o Missionário. Museus transformaram-se em centros de produção e base para o desenvolvimento da disciplina antropológica, então nascente.

Adolf Bastian (1826-1905) fundou em 1886 o Königliches Museum für Völkerkunde, em Berlim, um dos maiores museus etnográficos do mundo e importante centro de formação da etnologia. Em viagem pelo Peru, México, Califórnia, Austrália e numerosos outros países da Ásia e África, entre 1851 e 1859, Bastian recolheu um rico acervo. Assim, os museus passaram a constituir lugar de passagem obrigatória para todo candidato a etnógrafo e a responder a interesses ligados ao nascimento da etnologia.

Nos Estados Unidos, nasceram os museus pedagógicos e ativos – entre eles, o Metropolitan Museum, fundado em 1870 e modelo para futuros museus americanos, como o Museum of Modern Art e o Guggenheim. Anos mais tarde, estes museus orientaram as concepções dos museus latino-americanos, como o Museu de São Paulo – Masp e o Museu de Antropologia, na cidade do México.

As funções de conservação e de pesquisa foram essencialmente desenvolvidas nos museus até o final do século XIX. Não há dúvida que a *era dos museus* condicionou a pesquisa e o desenvolvimento da etno-

logia aos imperativos museográficos. Subordinada à museografia, a pesquisa etnológica orientava-se para o estudo descritivo e comparativo da cultura material. Os museus abrigaram a disciplina antropológica e inúmeros antropólogos foram ali formados: A. Bastian, A. H. Pitt-Rivers, E. B. Tylor, A. Van Gennep e Franz Boas.

Novas abordagens do museu

No início do século seguinte, nos Estados Unidos, Franz Boas (1986), criticou os museus tradicionais, sobretudo pelo arranjo de suas coleções. Boas exercera na Alemanha atividades no Museu Etnográfico de Berlim, juntamente com A. Bastian. Até 1905 dedicou-se nos Estados Unidos à organização do American Museum of Natural History, do qual foi diretor, e também à carreira universitária. Entre outros que se seguiram, contestou o ponto de vista evolucionista, tanto com relação à visão teórica, quanto às práticas museológicas e museográficas que nele se sustentavam. Defendeu uma mostra geográfica e tribal das coleções nas exposições de etnologia, em vez da clássica distribuição tipológica de objetos. As coleções de etnologia deveriam ser apresentadas, segundo ele, como uma ilustração de modos de vida, em vez de se constituírem numa tipologia pseudo-científica, que reafirmaria a teoria evolucionista. Sua principal contestação direcionava-se a evolucionistas e difusionistas que não articulavam os objetos no contexto onde eram produzidos e utilizados, mas os apresentavam isoladamente a partir de uma perspectiva eurocêntrica.

Boas estabeleceu as bases da moderna antropologia ao refletir sobre as noções de raça e cultura, o que repercutiu na forma de pensar os museus modernos. Ao considerar que cada cultura se expressava de um modo particular, pensou poder representá-las somente se retratasse o seu contexto. Segundo ele, as explicações históricas particulares completavam as da psicologia, as do contato cultural ou as da adaptação ao ambiente – todos os dados seriam complementares. Assim, não seria possível explicar um costume em um mundo de formas sociais abstratas, mas sim numa comunidade, num determinado momento, numa micro-história particular. Aliada a esta inovadora perspectiva teórica, outra cultura visual consolidava-se nas modernas sociedades contemporâneas.

Seu objetivo era usar a antropologia para "libertar a mente humana dos padrões tradicionais de pensamento, ao confrontar o público com diferentes e coerentes modos de vida" (Boas, 1986, p. 6). Considerava que entre as principais funções de um museu estavam *educar e entreter*.

Stocking Jr. (1995, p. 241) discute criticamente a função dos museus ao refletir sobre como objetos trazidos de outras sociedades funcionam num outro sistema de símbolos e valores e são ungidos com um sentido de "profundidade" histórica. Desde a virada do século XX, objetos retirados de sociedades não ocidentais foram classificados em duas categorias: artefatos culturais ou objetos de arte, movendo-se de uma à outra, já que as fronteiras entre arte e ciência, entre o que é estético e o que é antropológico, não são fixas.

Quando se fala em museu, fala-se do que é "material", ou seja, de *arquivos de cultura material*, de objetos de *outro* – pessoas semelhantes ou diferentes, observadas por "estranhos". Objetos *de outros* que foram apropriados, retirados de seu contexto original, de seu tempo, espaço e significado e observados num outro contexto de tempo, espaço e significado.

Ao serem recontextualizados num museu, esses objetos podem exercer certo poder sobre quem os observa – poder dado também pelo próprio museu, como espaço que *sacraliza* objetos, redefinindo-os simbolicamente.

Assim, os museus inserem objetos de uma cultura que é constantemente reinventada e que adquire novos significados a cada exposição. Os objetos ali expostos são símbolos e signos, promovem novas significações, que nem sempre correspondem às originais. Ao se selecionar o que será considerado de relevância cultural, objetos-símbolos de diferentes tradições culturais serão "reconstruídos" narrativamente a partir de fragmentos. Além disso, a linguagem museográfica segue uma lógica de compreensão do tempo e do espaço que tenta recuperar um passado idealizado, coerente e harmônico. O processo histórico, um incontrolável movimento criador/destruidor, é apresentado em sua dimensão coerente e contínua. Essa narrativa é usada simbolicamente para que pessoas identifiquem-se com os objetos ali expostos e os considerem dignos de serem protegidos e preservados.

Tenta-se, assim, estabelecer uma continuidade com o passado histórico conhecido.

> É o contraste entre as constantes mudanças e inovações do mundo moderno e a tentativa de estruturar de maneira imutável e invariável, ao menos, alguns aspectos da vida social (Hobsbawm, 1984, p. 10).

Os museus criam a ilusão de uma representação adequada de um mundo fragmentado. Os objetos neles contidos, retirados de seus contextos, representam nova totalidade reconstruída. A produção de significado na classificação de um museu é mistificada como *a representação adequada*, não como uma representação, dentre as inúmeras possíveis. Assim, Stocking Jr. (1995, p. 239) formulou a seguinte questão: "Quem deve controlar a representação do significado dos outros?". E ela continua a perseguir os responsáveis pelos museus.

A partir de 1920 e 1930, a pesquisa antropológica deslocou-se dos museus para os recém-criados departamentos de antropologia social e/ou cultural, nas diversas universidades. A forte crítica à instituição e à sua tradicional forma de expor e interpretar o outro levou à ruptura dos antropólogos com os museólogos profissionais. Os antropólogos passaram a se reunir nos departamentos acadêmicos, mesmo tendo sido formados nos museus, como testemunham, por exemplo, as biografias de A. L. Kroeber (1876-1960) e R. H. Lowie (1883-1957).

O declínio da *era dos museus* nos Estados Unidos coincide com seu fortalecimento na França. Paul Rivet (1876-1958) iniciou uma mudança na museologia etnográfica ao introduzir a concepção de museu-laboratório e alterar os procedimentos de coleta de objetos etnográficos. P. Rivet, em colaboração com L. Lévy-Bruhl (1857-1939) e M. Mauss (1872-1950), funda, em 1925, o Instituto de Etnologia da Universidade de Paris. Alia, então, seus interesses pelos museus à docência, como diretor do Museu de Etnografia de Trocadéro, em 1929. Com o auxílio de G. H. Rivière, entre 1937 e 1938, reagrupa as coleções de antropologia física e etnologia no Musée de l'Homme. Os objetos passam a ser vistos como testemunhos de modo de vida, de tecnologia, de produção e de condições psíquicas de uma cultura, contextualizadamente. O Musée de l'Homme, em Paris, constitui-se em museu laboratório, que busca construir a etnologia como uma ciência de síntese. Na mesma época, os museus

escandinavos, particularmente o Göteborg Museum, já prefiguravam os ecomuseus modernos.

As exposições museológicas tradicionais foram pensadas das mais diferentes formas: como veículos para mostrar objetos, ou como espaços que contam uma história, ou a combinação de ambas. A arquitetura do edifício onde se localizam os museus também interfere na representação e na linguagem museográfica, pois força a apreciação e a compreensão dos objetos ali expostos, ao apresentar novas perspectivas visuais para se ver e pensar o cenário das exposições. Uma transformação mais profunda na concepção museológica somente começa a ocorrer a partir de 1980, quando tem início uma nova aproximação com a antropologia. Esta mudança vai estar em sintonia com os caminhos trilhados pela disciplina antropológica. A concepção da instituição museu é alterada; de instrumento de legitimação da expansão colonial, passa a representar alteridades.

Segundo Stocking Jr. (1985), isto acontece porque os *outros*, sujeitos/objetos tradicionais da antropologia, também estão mudando. Ao alterar sua relação com o mundo europeu, esse *outro* alterou também o caráter da pesquisa de campo e reduziu a importância de um dos paradigmas da antropologia, que é a observação participante. Outro dado importante é o forte indício de uma re-historicização da antropologia, que trouxe a possibilidade de a observação participante ser modificada. Assim, acervos de museus passam a ter importância para a pesquisa antropológica, como já o tinham para a arqueologia. Lévi-Strauss (1986, p. 420) já afirmava que

> Os museus de antropologia enviavam outrora homens – que viajavam num único sentido – para procurar objetos que viajavam em sentido inverso. Mas hoje os homens viajam em todos os sentidos, e como esta multiplicação dos contatos traz uma homogeneização da cultura material que, para as sociedades primitivas, traduz-se o mais das vezes por uma extinção, pode-se dizer que, sob certos aspectos, os homens tendem a substituir os objetos.

Por isso mesmo, antropólogos consideram que objetos de coleções museológicas podem ser observados em função das relações sociais que os produziram, já que são essas relações que possibilitam o desvendamento de suas funções e de seus significados (Gonçalves, 1995). A criação de uma revista especializada publicada pelo Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, cujo objetivo é estudar objetos de culto, crença e arte de acervos, pode ser um exemplo dessa tendência (Stocking Jr.,1985, p. 12).

Mas a linguagem museológica, mais que os próprios objetos, condiciona a disseminação de certas idéias (Bottalo, 1995, p. 284). Cada momento histórico é constituído de elementos que caracterizam a sociedade e a aglutina: o templo para as sociedades antigas, o teatro para os gregos, os palácios para o Renascimento, o castelo ou o monastério na Idade Média. Será que é possível pensar os museus como elementos aglutinadores para a época contemporânea? Pode-se pensá-los como espaços "neutros", onde diferentes culturas poderiam ser representadas?

Para refletir sobre estas questões, vale apresentar novamente a indagação: "Quem deve controlar a significação do significado dos outros?". Os museus fazem parte da história da sociedade ocidental e da história dos "proprietários" dos objetos que ali são alocados. Esses objetos contam a história do contato entre culturas que estão indissoluvelmente ligadas;

são também parte do *sistema ocidental*.

Muitos argumentam que os museus são instituições específicas da sociedade ocidental. Portanto, os objetos "exóticos" ali expostos seriam frutos do imperialismo e do colonialismo e, como tais, contariam a história como troféus da conquista, mascarando intenções, significados e habilidades. Partes integrantes desses objetos, essas qualidades estariam fora do alcance do público nas exposições, que não poderia compreendê-las, pois a própria linguagem museográfica ocidental as "esconderia", ao conceder uma "aura" especial a esses objetos, transformando-os em objetos estéticos (Karp; Lavine, 1991).

Templo *vs.* fórum

No mundo todo, e especialmente nos Estados Unidos, tem havido movimentos para que objetos expostos em museus sejam devolvidos às comunidades a que *verdadeiramente* pertencem e que têm sobre eles a competência para pôr e dispor, de acordo com as "reais" tradições culturais de cada cultura. Assim, expor objetos de *outros* torna-se uma relação política, cuja solução aponta para acordos entre as partes envolvidas. Por outro lado, como em geral essas populações estão inseridas, de uma forma ou de outra, no contexto maior da sociedade, seus objetos em exposição podem constituir elementos que criam rituais de cidadania, já que expressam uma tradição particular e única numa sociedade globalizada (Cameron *apud* Karp; Lavine, 1991, p. 2). Segundo Karp e Lavine (1991), Cameron diferenciou duas instâncias para os museus: na instância tradicional, o museu como um *templo* e, mais modernamente, o museu como um *fórum*.[3] Como templo, o museu desenvolve uma

> [...] função a-temporal e universal, a utilização de uma amostra estruturada da realidade, não somente como uma referência, como um modelo objetivo contra o qual se comparam as percepções individuais (Cameron *apud* Karp; Lavine, 1991, p. 3).

Para esse autor, como fórum, os museus modernos seriam lugares de "confronto, experimentação e debate", ou seja, os circuitos de exibição seriam fóruns para a *re-presentação* da experiência de outros – concepção atualmente predominante.

Embora teoricamente os museus possam ser um campo "neutro", na prática sempre há um juízo de valor implícito em sua concepção. Na realidade, são instrumentos de poder e, ao mesmo tempo, de educação e de experiência (Karp; Lavine, 1991), pois podem promover a visão sobre o *outro* não mais como *exótico*, mas como *diferente*. Como instituições que buscam dialogar com as populações ali representadas, os museus atuais pretendem abrir espaços para que elas possam opinar sobre o que e como seus objetos devam ser expostos. Ao mesmo tempo, oferecem múltiplas perspectivas de representação e acabam com a idéia de que haveria uma só forma adequada de apresentar/representar.

O poder não é apenas sobre o controle do que vai ser representado, mas de quem controla os meios da representação do *outro*. Na construção de identidades, os agentes mais poderosos não são os produtores, nem os objetos em si, nem o público, mas aqueles que produzem as exposições e que têm o poder de mediação entre os vários agentes, os quais, por sua vez, muitas vezes não têm contato entre si (Karp; Lavine, 1991, p. 15). Ao trabalhar com identidades a partir da exposição de um *outro* cultural, as exposições dizem quem somos e, mais significativamente, quem não somos.

Nesse sentido, os museus são arenas privilegiadas, que apresentam imagens de *nós mesmos e dos outros*. Assim, as exposições museológicas podem constituir-se em desafios para pensar os contrastes entre o que se sabe e o que é preciso aprender sobre o *outro*. O desafio está no fato de o responsável pela exposição ter de reorganizar seu pensamento, que, por sua vez, torna-se parte da própria experiência de montar uma exposição. O mesmo acontece com o público, que tem diferentes escolhas: ou define sua experiência com a exposição coadunando-a às suas próprias categorias de conhecimento ou reorganiza suas categorias para melhor adaptá-las à nova experiência. Em geral, a escolha recai sobre a última alternativa, já que é o choque do não reconhecimento do outro que possibilita essa classificação (Karp; Lavine, 1991).

Raffaini (1993), citando Bettelheim, fala da relação entre o museu e o público (infantil), sugerindo que as exposições deveriam valorizar e incentivar sentimentos que estavam na gênese da instituição – tais como o respeito e o assombro perante os objetos – como forma de aprendizagem lúdica, já que esses sentimentos apelam ao emocional.

Outro ponto interessante refere-se às diferentes concepções que orientam as exposições temporárias e as permanentes. As exposições temporárias são partes do cotidiano da vida de um museu, servem para detalhar certos aspectos ou temas que o museu quer mostrar. Em sociedades nas quais a categorização de tempo muda rapidamente, as exposições temporárias refletem o que o museu reúne de tradicional e de moderno, expressam a volatilidade, a velocidade, o imediatismo, a novidade, características da sociedade contemporânea, presentes no museu. As exposições permanentes, por outro lado, têm como idéia central a permanência, o estrutural das culturas representadas e espelham o "espírito" das coleções do museu.

Além disso tudo, contemporaneamente, o tratamento das coleções etnográficas no processo de patrimonialização enfrenta o uso de novas tecnologias digitais e eletrônicas. A possibilidade de museus virtuais disponibilizarem informação e acesso a inúmeros dados, acervos e coleções, por meio de redes eletrônicas e digitais, transformam-nas em novos suportes materiais da memória. A relação entre o usuário e freqüentador do museu e seu acervo muda de qualidade. As formas de apropriação e manipulação das informações, com o computador e as redes digitais e eletrônicas, alteram significativamente as representações e as práticas sociais e a forma de relacionamento com o patrimônio cultural. A *representação da representação do outro* ganha novos suportes e permite diferentes leituras.

O Museu de Arqueologia e Etnologia da UFPR

A história da construção do Colégio dos Jesuítas[4] em Paranaguá, sede do MAE, é contada e recontada a partir da narração de cronistas e historiadores. Fala-se em solicitações da comunidade ao Império para a construção de um colégio na Vila de Paranaguá já no século XVII. O alvará para a construção foi expedido em 1738, mas é consenso que as obras tiveram início efetivo em 1740, tendo se prolongado até 1759. Na realidade, a ocupação de parte da edificação pelos padres da Companhia de Jesus começou em 1754, mas a data comemorativa da fundação do Colégio é 19 de março de 1755. Logo após, uma capela foi erguida ao lado do edifício, sob a invocação de Nossa Senhora do Terço, onde até 1821 um capelão

designado responsabilizou-se pela sua manutenção.

Apesar dos objetivos dos Jesuítas para ali acolher a primeira escola pública da região Sul, o local nunca abrigou um colégio. A edificação serviu de moradia aos padres até sua expulsão do Brasil, em 1769, por decreto do Marquês de Pombal. Seus bens foram confiscados pela Real Fazenda – entre eles o colégio, que, a partir de então, foi ocupado por diversas atividades: sede de tropa do Exército, alfândega, depósito para material bélico, serviço de embarque e Tiro de Guerra.[5]

A capela ruiu e praticamente desapareceu ao final do século XIX, restando dela apenas ruínas. Mas a arquitetura colonial resistiu, apesar de se encontrar em estado deplorável no início do século XX. Em 1925, alguns políticos ligados ao Governo do Estado do Paraná intentaram a primeira proposta para restaurar o prédio e ali criar um museu, mas não tiveram força política suficiente, e o projeto ficou esquecido até 1937. Neste mesmo ano foi criada a então Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, que estendeu proteção a bens considerados patrimônios nacionais, a edificação ameaçada de ruir foi tombada juntamente com a Fortaleza de Nossa Senhora dos Prazeres, na Ilha do Mel, também situada em Paranaguá.

Importante marco arquitetônico e histórico da cidade, a edificação é a única representante em estilo arquitetônico colonial, com três andares, construída pelos luso-brasileiros no Sul do Brasil. Apesar de sua rica história e do tombamento federal, o edifício somente recebeu a primeira restauração em 1958, quando passou à responsabilidade da Universidade Federal do Paraná.

Após várias tentativas, em 1962, foi instalado no Colégio dos Jesuítas o Museu de Arqueologia e Artes Populares de Paranaguá – Maap, sob a direção do professor de antropologia e médico Dr. José Loureiro Fernandes, participante ativo dos embates acadêmicos desde a década de trinta. Após convênio entre a Universidade Federal do Paraná e o DPHAN, o museu passou para a responsabilidade da Universidade Federal do Paraná. Desde então agregou pesquisas importantes nas áreas de Arqueologia, Etnologia e Antropologia. Em 1992, o Maap foi ampliado, passou por reforma museográfica e museológica, e transformou-se no Museu de Arqueologia e Etnologia de Paranaguá – Maep. A instituição passou a subordinação administrativa da Pró-Reitoria de Extensão e Cultura. Finalmente, em 1999, recebeu a denominação atual: Museu de Arqueologia e Etnologia – MAE.

O principal desafio do Museu de Arqueologia e Etnologia tem sido sensibilizar a comunidade do litoral e fazê-la participar das exposições, cursos, palestras e pesquisas da instituição

Os trabalhos e pesquisas desenvolvidos para a instalação do museu enfatizaram os bens culturais de natureza artística e arquitetônica que expressam a heterogeneidade cultural, sob a perspectiva da *cultura popular*. Seu idealizador e diretor, José Loureiro Fernandes, priorizou o "saber fazer" dos habitantes do litoral do Paraná – os "caiçaras" – representantes da miscigenação luso-brasileira.

Para estabelecer um parâmetro museográfico, Loureiro Fernandes partiu da "cultura do homem do litoral", face a outras expressões. E centralizou-se na

vida e no trabalho da população nativa, habitante do litoral paranaense desde os primórdios do povoamento do território, testemunha dos processos sociais, econômicos e políticos de formação da sociedade paranaense. Esta abordagem museográfica teve por suporte os estudos do folclore e da tradição oral, vigentes a época. Para o estudo das tradições folclóricas, Loureiro Fernandes elaborou seus próprios instrumentos e métodos de análise. Nesse sentido, seus trabalhos deixaram registros e antologias, mais que análises teóricas propriamente ditas.

A concepção museológica implementada obedeceu à idéia de que objetos e costumes considerados populares e "restos de culturas em vias de extinção" deveriam ser resgatados e preservados, pois representariam a "autêntica expressão da brasilidade". O conceito de cultura, concebido como uma somatória da criação humana, herança e patrimônio *da humanidade,* foi marcado por uma visão humanista abstrata. Assim, apareceu moldado por manifestações da coletividade, sustentado pela teoria boasiana e não mais entendido por critérios biológicos e raciais.

As exposições fizeram referência à cultura viva enraizada no popular como forma de torná-la "nacional" e "plural". Os bens patrimoniais foram, então, considerados campo para a afirmação de novas identidades coletivas. Grupos minoritários, excluídos da política cultural, foram definidos a partir de uma perspectiva folclorizante, produtores de uma *cultura popular* que deveria ser preservada como *peça de museu*.

Apesar de o Paraná ter praticamente banido de sua história a figura do negro, tangenciado a do índio e enfatizado a do luso-brasileiro – considerado herói fundador da paranidade –, a coleção do MAE encontrou espaço e forneceu campo de visibilidade para o auto, o drama, o batuque da Congada da Lapa – dançada por negros, uma memória da africanidade – e para o acervo etnográfico indígena, que inclui rara e maravilhosa coleção da plumária Urubu-Kaapor, além do artesanato em cestaria Guarani e Kaingang.

Para além de expor as coleções, Loureiro Fernandes procurou também alinhavar os objetos reunidos com base numa narrativa historiográfica e num suporte teórico que teve como eixo o conceito relativizador de cultura, entendido como a expressão da diversidade das sociedades humanas. Buscou, assim, organizar as exposições enfatizando a importância dos primeiros habitantes do Novo Mundo, a partir da exposição de objetos e artefatos encontrados em sítios arqueológicos. Nesse empreendimento, contou com a participação de arqueólogos franceses, particularmente a pesquisadora Madame Empéraire. Nas décadas de 1950 e 1960, o Paraná firmou-se como um marco para a formação da arqueologia brasileira. Escavações e pesquisas foram feitas em diferentes regiões do estado, delimitando sítios arqueológicos e sambaquis, fundamental para a preservação destes sítios.

A *representação do significado dos outros* passou, dessa forma, por critérios orientados pelas teorias antropológicas da época. Mais do que um espaço museológico ou museográfico, o MAE constituiu-se como espaço de pesquisa, com uma determinada forma de "olhar" a história paranaense. A compreensão do patrimônio cultural como prática social definiu os bens preservados a partir de uma determinada seleção.

Nestes seus mais de 40 anos de existência, o MAE, como a maioria das instituições públicas brasileiras, tem passado por dificuldades materiais, administrativas e

de pessoal, além de contar com exíguos recursos financeiros. Apesar disso, seu acervo, composto por 45 mil unidades, encontra-se em bom estado. A ampliação da reserva técnica e da secretaria administrativa, em 1992, foi possível com a ocupação dos espaços da antiga sede do Instituto Brasileiro do Café, também em Paranaguá. Para ali foram deslocados a reserva técnica, a biblioteca, os laboratórios e a administração, o que permitiu organizar melhor o acervo e desenvolver novas pesquisas. Essa ação possibilitou, inclusive, que a instituição recebesse as coleções de Etnologia Indígena do Departamento de Antropologia da UFPR. Em 2004, a universidade foi obrigada a desocupar o imóvel. A reserva técnica e a biblioteca estão atualmente instaladas em local próprio, reformado dentro dos modernos padrões técnicos, em Curitiba. A secretaria e a administração retornaram para o antigo colégio. A nova reserva técnica foi inaugurada em maio de 2006. Paralelamente a esta transferência, está em curso o Projeto de Restauro e Revitalização do Edifício do MAE, cujas obras começaram no final de 2006.[6]

Ao longo de toda a sua história, sensibilizar a comunidade do litoral e torná-la co-partícipe das atividades do MAE tem sido o principal desafio da instituição. Trata-se de fazer essa comunidade se sentir parte integrante do museu, compartilhar seu patrimônio por meio de exposições museográficas, cursos, palestras e pesquisas. Além disso, tem-se também buscado novas formas de tratamento e registro documental, que acompanhem o desenvolvimento tecnológico na área da exposição, da fotografia, da informática.

Conscientes da tradição iniciada por Loureiro Fernandes, os administradores do MAE têm logrado construir um espaço que incite à reflexão, que possa tornar o visitante/espectador cúmplice nas possibilidades de representações de significados, fórum de debates e representação de diferenças. Apesar de nossa sociedade – "adoradora de objetos" - constituir a cada dia nova contradição, quando conserva com zelo certos objetos, constrói, ao mesmo tempo, um ciclo rotativo para os mesmos objetos preservados, que são consumidos, trocados e volatizados velozmente. O discurso da preservação segue em paralelo à destruição pela explosão urbana, a exploração econômica, a industrialização, as construções, as rodovias, enfim, pelo desenvolvimentismo. Talvez venha daí

> [...] o temor religioso de deixar desaparecerem os objetos, espécie de culto dos ancestrais, [do qual as coleções museológicas assim como] os arquivos e inventários seriam a litania" (Melot, 1990). ◘

NOTAS

1. Nesse período também foram criadas em Paris outras instituições voltadas ao estudo da diversidade cultural e biotípica da humanidade – dentre elas, a Sociedade Etnológica de Paris, em 1839, transformada na Sociedade Antropológica de Paris em 1859.

2. Para uma leitura aprofundada sobre o tema, ver Stocking Jr., 1985.

3. Segundo Stocking Jr. (1995), o museu tradicional seria aquele dedicado às musas – o que foi manifestado há dois mil anos, no Mouseion de Alexandria; os museus modernos seriam templos seculares, onde ainda habitam e os inspiram o espírito das musas.

4. A Companhia de Jesus foi criada por Santo Ignácio de Loyola em 1540, e nove anos depois, em 29 de março de 1549, chegou ao Brasil. Alguns padres vieram com Tomé de Sousa,

primeiro Governador Geral do Brasil (1549-1553), chefiados por Manuel da Nóbrega (1517-1570).

5. Criado em 1902 para exercício do tiro ao alvo, foi transformado em 1916 em serviço militar obrigatório ao Exército Brasileiro.

6. Desde 2002, a diretora do MAE é Ana Luiza F. Sallas. Desde o início de 2006, o Museu encontra-se fechado à visitação, devido aos trabalhos de restauro.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOAS, Franz. *Anthropology and modern life*. Nova York: Dover Publications, Inc., 1986.

BOTTALO, Marilúcia. "Os museus tradicionais na sociedade contemporânea: uma revisão". *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*, São Paulo, n. 5, p. 283-287, 1995.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. *A invenção do patrimônio:* continuidade e ruptura na constituição de uma política oficial de preservação no Brasil. Rio de Janeiro: Iphan, 1995.

HOBSBAWM, Eric. "Introdução: A invenção das tradições". In: HOBSBAWM, Eric; TERENCE, Ranger (orgs.). A invenção das tradições. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

KARP, Ivan; LAVINE, Steven D. (eds.). *Exibiting cultures. The poetics and politics of museum display*. Washington: The Smithsonian Institution, 1991.

KERSTEN, Márcia. *Os rituais do tombamento e a escrita da história*. Curitiba: Editora da UFPR, 2000.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia estrutural*. São Paulo: Tempo Brasileiro, 1986.

RAFFAINI, Patrícia Tavares. "Museu contemporâneo e os gabinetes de curiosidades". *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*. São Paulo, n. 3, p. 159-164, 1993.

STOCKING JR., George W. (ed.). *History of Anthropology, v. 3 – Objects and others. Essays on museums and material culture*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1985.

museu visitado

Museu da Maré

Museu da Maré:
memórias e narrativas a favor da dignidade social

Mário de Souza Chagas e Regina Abreu

JORGE CAMPANA

"Tempo da Água". Exposição de longa duração do Museu da Maré

Rua Guilherme Maxwell, 26, atrás do Sesi. Essa é a localização do mais novo museu do Brasil. Não é um endereço qualquer. Fica no meio do maior complexo de favelas do Rio, a Maré, e segundo o Ministério da Cultura, será o primeiro museu do país a funcionar dentro de uma favela.

Com estas palavras, a *Folha de São Paulo* anunciou no dia 09 de maio de 2006 a inauguração do Ponto de Cultura Museu da Maré, ocorrida no dia anterior.[1] O evento, que contou com a presença do Ministro da Cultura Gilberto Gil e de diversas outras autoridades ligadas à política cultural brasileira, foi destaque nos jornais da semana. Houve muitos elogios à iniciativa, que, segundo os repórteres, anunciava uma grande novidade: um museu na favela! Para a imprensa, pouco familiarizada com os debates museológicos, este fato soava incomum e expressava mudança significativa no panorama dos museus brasileiros, uma novidade museal que parecia distanciar-se do imaginário dos museus suntuosos, monumentais, palacianos, repletos de objetos luxuosos ou de raridades a serem permanentemente protegidas e exibidas como troféus de atos notáveis das elites sociais e econômicas.

No jornal *O Dia*, do Rio de Janeiro, o título da matéria chamava a atenção para o fato de que algo diferente acontecia: "A história da exclusão". O texto sublinhava que o novo museu chegava com uma missão até então não contemplada pelos museus brasileiros:

> Longe da suntuosidade dos museus mais conhecidos, foi inaugurado nesta semana o Ponto de Cultura Museu da Maré. Trata-se do primeiro museu a ser montado dentro de uma favela, e tem a missão de contar a história do complexo de comunidades a partir da narrativa de seus próprios moradores (Aör, 2006).

A novidade, no entanto, não residia no fato de o Museu da Maré ser o primeiro museu criado dentro de uma favela. Em 1996, por exemplo, foi criado o Museu da Limpeza Urbana – Casa de Banhos Dom João VI, situado no bairro-favela do Caju,[2] um projeto conhecido, visitado e debatido pela equipe do Museu da Maré. Em 2005, outro exemplo, a prefeitura da cidade do Rio de Janeiro com base em marcos arquitetônicos instituiu o roteiro Museu a Céu Aberto do Morro da Providência. Todavia, tanto no Museu da Limpeza Urbana, administrado pela Companhia de Limpeza Urbana – Comlurb como no projeto Museu ao Ar Livre do Morro da Providência, administrado pela prefeitura, não são as comunidades locais que estão no centro dos interesses, das discussões e das ações administrativas e gerenciais. O que a imprensa de modo singelo sublinhava não era a primogenitura de um museu dentro de uma favela, mas a primogenitura de um museu sediado numa megafavela, construído e administrado pela comunidade local, que trataria de

temas locais e universais e com a mediação do Centro de Estudos e Ações Solidárias da Maré – Ceasm, uma organização não-governamental fundada em 1997, e o apoio do Ministério da Cultura, por intermédio do Departamento de Museus e Centros Culturais do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional e da Secretaria de Programas e Projetos Culturais.[3]

Convém registrar que esse empreendimento museológico insere-se no conjunto de ações que permitem identificar a manifestação da vontade de memória, da vontade de patrimônio e da vontade de museu[4] de diferentes grupos sociais. Neste caso, trata-se de necessidade vital de um grupo de jovens moradores do complexo de favelas da Maré, que, exercendo o direito à memória e à escrita da história, passam a construir narrativas na primeira pessoa (do singular e do plural) e a escrever uma história pouco conhecida, cuja referência é o ponto de vista de quem nasceu, cresceu e experimentou a vida a partir das suas diferentes comunidades.[5] Os dois depoimentos que se seguem, registrados num livro destinado a receber "sugestões, impressões, idéias e opiniões dos visitantes", dão a dimensão da importância do Museu para os moradores da Maré:

> Eu morei nas palafitas, hoje moro no Pinheiro, tenho 31 anos, já levei tiro, já fui agredido fisicamente mentalmente. Mas essa visita faz vc [*sic*] notar a evolução de um povo que não tinha nenhuma chance, um povo que luta, que sofre e que com certeza vence a cada dia que passa. Falo isso como um vencedor que tem muito que fazer para continuar na luta!
> (Marcos Antônio A. Santos, visita realizada no dia 05 de junho de 2006).
>
> Hoje foi a 1ª vez que visitei o museu: estava passando e resolvi entrar. Foi uma das melhores experiências que tive nos últimos anos. Incrível, não!!! É bom saber que temos história, cultura, tradição, etc. Não somos números ou censo de pobreza; somos gente. Que bom que há quem saiba disso e nos faça lembrar porque as vezes esquecemos. Obrigado.
> (Mônica Pereira, visita realizada no dia 10 de julho de 2006).

O processo que resultou na criação do Museu da Maré remonta, no mínimo, ao ano de 1998, quando foi criada a Rede Memória da Maré. Dois anos mais tarde, realizou-se na Fundação Oswaldo Cruz uma jornada para debater o tema da apropriação cultural. Essa jornada possibilitou o encontro e o desenvolvimento de parcerias entre os organizadores da Rede Memória da Maré e alguns atores da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – Unirio. A parceria contribuiu para a realização de oficinas de museologia na sede do Centro de Estudos e Ações Solidárias da Maré – Ceasm, no Timbau; a inauguração do Arquivo Dona Orosina (2001); a elaboração de duas dissertações de mestrado;[6] a realização de exposições temporárias no Museu da República (2004), no Castelinho do Flamengo (2004) e no Centro Cultural do Tribunal de Contas do Estado (2004) e, finalmente, para a construção do Museu, que, a rigor, é

> [...] ferramenta de comunicação idealizada e gerida pelo mesmo grupo de moradores que, anos antes, havia criado a experiência da TV Maré, trabalhando com vídeos comunitários, gravando depoimentos de moradores a partir de uma metodologia de história oral, para exibição em praça pública e posterior discussão com os próprios espectadores da comunidade. (Chagas, 2007).

O Museu da Maré desafia a lógica da acumulação

JORGE CAMPANA

Vista a partir do Ceasm. Ao fundo parte do campus da UFRJ (Ilha do Fundão)

de bens culturais e da valorização das narrativas monumentais, na medida em que afirma como seu núcleo de interesse principal não a ação preservacionista, mas a vida social dos moradores da Maré e os processos de comunicação para dentro e para fora da favela. Parte do acervo iconográfico ali reunido, por exemplo, é composta por cópias de outros acervos espalhados pela cidade do Rio de Janeiro. Neste caso, a originalidade reside não no acervo, mas no recorte estabelecido e na quantidade de material colhido. Hoje, o Museu da Maré é uma das principais fontes de estudos sobre a memória e a história da favela e o seu acervo, que reúne mais de 3.200 itens, é composto por mapas, vídeos, fotografias, recortes de jornais e outros documentos textuais, objetos pessoais, objetos de uso doméstico, alfaias de faina, alfaias religiosas e brinquedos.

A experiência do Museu como ferramenta de comunicação e trabalho contribui para a luta contra o preconceito em relação aos museus – tradicionalmente considerados como dispositivos de interesse exclusivo das elites econômicas – e também em relação às favelas – comumente tratadas como lugares de violência, de barbárie, de miséria e de desumanidade. A polêmica provocada pelo Museu da Maré sublinhou um fato que, mesmo sendo óbvio, freqüentemente não é levado em conta, qual seja: o da favela como lugar de cultura, de memória, de poética, de trabalho, e não apenas como território privilegiado da bala perdida ou teatro de guerra onde policiais enfrentam bandidos e bandidos enfrentam policiais.

O Museu da Maré afirma-se como um museu universal, sem perder de vista a sua dimensão nacional e

regional e sem deixar de tratar das diferentes localidades da favela, da vida social de mais de 130 mil pessoas e, especialmente, do cotidiano delas, mergulhado em histórias, tradições, festas, esperanças, projetos, sonhos e reflexões diversas.

Quantas vezes temos condições de parar e ouvir histórias da cidade do Rio de Janeiro dentro desse espírito de pluralidade e diversidade? Quantas histórias ainda estão por ser contadas? De que modo estas histórias podem contribuir para a construção de um pensamento mais amplo, compreensivo e generoso sobre a cidade, um pensamento que conduza a práticas e projetos participativos, capazes de articular diferentes pontos da malha urbana e redes diversificadas de habitantes?

Foi pensando nestas questões que voltamos a visitar o Museu da Maré e, depois da visita, concluímos que ele é mesmo um museu que extrapola as fronteiras espaciais e geográficas, temporais e históricas. Trata-se, a rigor, de um museu impregnado de humanidade, de um museu que, sendo da comunidade, rompe com a lógica do gueto, de um museu com excepcional valor simbólico, notável capacidade de comunicação e que, por tudo isso, torna-se a expressão viva de uma utopia museal de cidade que somente será construída se formos capazes de integrar as narrativas que formam seu rico acervo: as narrativas das camadas populares.

Memórias do lugar[7]

O Museu foi construído dentro de uma antiga fábrica de transportes marítimos – a Cia. Libra de Navegação, cedida ao Ceasm pelo prazo de dez anos, que tem cerca de 800 m² e uma área construída de 668 m². Fica próximo ao entroncamento da Avenida Brasil com as

Praia do Apicu, década de 20

ACERVO CEASM/ARQUIVO OROSINA VIEIRA

linhas Amarela e Vermelha, numa área movimentada e estratégica do ponto de vista dos fluxos urbanos do município do Rio de Janeiro.

Muitos foram os experimentos que diferentes governos fizeram nessa área, aterrando e construindo vias de acesso para desafogar a movimentação crescente de veículos, numa cidade em movimento, com uma história que demonstra a insuficiência de planejamentos e debates públicos. A própria formação do denominado Complexo da Maré é expressão dessa história. O bairro-favela da Maré abrange 16 comunidades[8] com origens diferenciadas e formações de alta complexidade e está longe de se constituir em um todo orgânico e harmonioso.

Hoje, o Museu da Maré é uma das principais fontes de estudos sobre a memória e a história da favela

Lá tudo é tenso, palco de conflitos variados. Tudo está submetido a uma dramaturgia especial; as identidades são cambiantes, deslizantes e híbridas. O trabalho com a memória da Maré não foge à regra: também ele é tenso, denso e dramático; também ele pode ser utilizado como um dispositivo que tanto serve para cerzir e produzir coesão social como para esgarçar e fragmentar relações.

Fruto das histórias de migrações que empurraram para a aventura urbana levas e levas de pessoas das camadas populares que habitavam o campo ou o sertão, sobretudo dos estados do Nordeste e Minas Gerais, a origem da ocupação da Maré remonta ao século XIX, quando lá ainda havia paisagens bucólicas, como a Enseada de Inhaúma, onde alguns poucos pescadores construíram suas primeiras moradias. A área era um recanto da Baía de Guanabara formado por praias, ilhas e manguezais. As praias tinham água e areia limpas; a mata ainda era espessa e os manguezais serviam como fonte de alimento para várias espécies animais; havia aves aquáticas, caranguejos e muitos peixes e camarões. Já existia na região um movimento comercial intenso, pois ali funcionava o Porto de Inhaúma, criado desde o século XVI para escoar diferentes produtos. Ele se localizava onde hoje termina a avenida Guilherme Maxwell, no cruzamento com a rua Praia de Inhaúma. O Porto desenvolveu importante papel econômico para os subúrbios do Rio de Janeiro e desapareceu nas primeiras décadas do século XX, após sucessivos aterros na área.

A região da Maré, que, durante os séculos XVII e XVIII, ficou conhecida como "Mar de Inhaúma", fazia parte da Freguesia Rural de Inhaúma e integrava uma grande propriedade: a Fazenda do Engenho da Pedra. Suas terras abrangiam os atuais bairros de Olaria, Ramos, Bonsucesso e parte de Manguinhos. No decorrer do século XIX, os proprietários iniciaram um processo de arrendamento de parcelas das fazendas a pequenos agricultores. No final deste mesmo século, começaram a surgir bairros em torno da linha férrea e de suas estações. Em 1899, foi fundado o Instituto Soroterápico (hoje Fundação Oswaldo Cruz), cujo trabalho de pesquisa tem reconhecidamente contribuído para o desenvolvimento científico do país. Com a reforma urbana da Prefeitura de Pereira Passos, a região recebeu um grande contingente de população das camadas populares que havia sido expulsa do Centro.

Palafitas sobre a Baía de Guanabara (Maré)

ACERVO CEASM/ARQUIVO OROSINA VIEIRA

Na mesma época, a Enseada de Inhaúma (que se estendia da Ponta do Caju até a Ponta do Tybau) teve sua orla de manguezais destruída pela ação de diversos aterros.

A ocupação mais efetiva se deu, sobretudo, a partir dos anos 40, com a chegada dos migrantes ao Morro do Timbau. Os anos 40 foram marcados por um surto de desenvolvimento industrial no Rio de Janeiro. Neste período, a região da Leopoldina já havia se transformado em núcleo industrial. E, como as terras boas dos subúrbios tinham se tornado objeto da especulação imobiliária, restou para as camadas pobres da população a ocupação das áreas alagadiças no entorno da Baía de Guanabara.

Cercado por terrenos alagadiços e mangue, o Timbau era uma região de mata cerrada, com árvores centenárias que, aos poucos, deram lugar a construções de casas de estuque – feitas de barro e madeira – nas suas encostas. Uma antiga moradora, que se identifica como Irmã Elsa, em visita realizada ao Museu, entre os dias 20 e 23 de outubro de 2006, corrobora esse registro histórico com uma anotação manuscrita no livro de "sugestões, impressões, idéias e opiniões", colocado na saída do circuito de exposição: "Gostei de visitar o Museu, vim do Ceará em 54, primeira das moradoras do morro do Timbau = filha de Angelo Gustavo e Rosália (avós da Marli)".

Gradualmente os migrantes, que vinham de pau-de-arara e desembarcavam em grande número na área próxima onde hoje fica o Pavilhão de São Cristóvão, foram se fixando na região do entorno do Morro do Timbau denominada Baixa do Sapateiro. Tratava-se de uma região de mangue. Os recém-chegados tiveram que construir sobre a lama e começaram a fazer casas de palafitas – habitação de madeira apoiada sobre estacas. Milhares dos que ocuparam o local usaram essa técnica e construíram uma comunidade de madeira sobre as águas. Com o tempo, a imagem da Baixa do Sapateiro passou a ser a de uma cidade flutuante de madeira e de tal forma proliferaram as casas na região. Era uma vida difícil para os moradores que conviviam com toda a sorte de intempéries: o balanço das casas nos dias de tempestades, a subida

da maré duas vezes ao dia, molhando o assoalho dos barracos com a água fétida da baía, as lembranças de crianças que afundavam na madeira podre que unia as casas e só eram descobertas quando a maré baixava, os ratos, a insalubridade. Mas também era uma vida muito festiva e alegre: os migrantes traziam para a cidade sons, ritmos e crenças, como as festas juninas, as folias de reis, os aniversários animados, os casamentos, os batizados, as festas religiosas, as novenas, as rezas, as tradições culinárias. No mesmo livro de "sugestões, impressões, idéias e opiniões", Darlene Aparecida Guerra, registra a sua própria memória:

Ponte de acesso a palafita da Maré

ACERVO CEASM/ARQUIVO OROSINA VIEIRA

"[...] só quem passou pela Maré e morou nas palafitas é que sabe o quanto este museu é para nós".

A construção da Avenida Brasil – concluída em 1946 – foi determinante para a ocupação da área, que prosseguiu pela década de 50, resultando na criação de outras comunidades, como Rubens Vaz e Parque União.

Nos anos 60, com o projeto de urbanização e modernização da zona sul do Rio de Janeiro, durante o governo de Carlos Lacerda (1961-1965), surgiram outros pólos de ocupação de moradores na Maré. Um deles foi a Nova Holanda. Inicialmente, era um local composto por casas e galpões e designado Centro de Habitações Provisórias, destinado a receber a população removida de várias favelas retiradas da zona sul. Para lá, foram antigos moradores das favelas do Esqueleto, Praia do Pinto, Morro da Formiga e Morro do Querosene. O que era transitório rapidamente transformou-se em definitivo. As pessoas tiveram que se adaptar à nova situação e passar a interagir com novas famílias vindas de lugares diferentes. A história do Complexo de comunidades da Maré apenas se esboçava.

Desse período até o início dos anos 80, a "cidade de casas de palafitas" tornou-se símbolo da miséria nacional. Foi então que o governo federal idealizou a sua primeira grande intervenção na área: o Projeto Rio, que previa o aterro das regiões alagadas e a transferência dos moradores das casas de palafitas para construções pré-fabricadas. Estas dariam origem às comunidades da Vila do João, Vila do Pinheiro, Conjunto Pinheiro e Conjunto Esperança.

O Projeto Rio, liderado pelo então ministro do Interior, Mário Andreazza, fez uma série de intervenções importantes na região, entre elas, a remoção

dos moradores das casas de palafitas e o aterro da Baixa do Sapateiro. Em 1988, foi criada a 30ª Região Administrativa, que abarcava a área da Maré; foi a primeira da cidade a se instalar numa favela, o início do reconhecimento da região como bairro popular. Nos anos 80 e 90, foram construídas as habitações de Nova Maré e Bento Ribeiro Dantas, para transferir moradores de áreas de risco da cidade. Já a pequena comunidade inaugurada em 2000 pela prefeitura e batizada pelos moradores de Salsa e Merengue é tida como uma extensão da Vila do Pinheiro.

A população da Maré não parou de crescer ao longo dos últimos cinqüenta anos, e a ocupação do solo urbano continuou acontecendo de maneira anárquica. Desde a construção das linhas Vermelha e Amarela, a área da Maré passou a ser caracterizada como uma região de passagem, elo de ligação da cidade do Rio de Janeiro com outras regiões do país. No final dos anos 90, paradoxalmente, a Maré era apontada como o terceiro bairro de pior índice de desenvolvimento humano da cidade.

É neste cenário nada promissor que um grupo de jovens moradores – que, a despeito das precárias condições de educação na região, conseguiu chegar à universidade – organizou uma associação civil sem fins lucrativos, disposta a mudar o rumo da história da Maré e a criar uma rede de solidariedade. Numa sala cedida por uma igreja do Morro do Timbau, esses jovens fundaram o Ceasm – Centro de Estudos e Ações Solidárias da Maré, cuja primeira iniciativa centrou-se num Curso de Pré-Vestibular para estimular o ingresso dos jovens nas universidades. Aos poucos, outros projetos foram surgindo, como o Corpo de Dança da Maré, o jornal *O Cidadão*, o grupo Maré de Histórias, a Biblioteca, o

Portão de entrada ao Ceasm, sede do morro do Timbau

Laboratório de Informática, o ateliê de moda Marias da Maré e a Rede Memória da Maré.

O trabalho com a cultura, a educação e a memória foi ganhando consistência, com pesquisas nos arquivos da cidade e levantamentos de documentação expressiva sobre a história da região. O trabalho foi crescendo e deu origem a uma hemeroteca e a um arquivo de fotografias, de documentação impressa e de história oral, que recebeu o nome de uma das primeiras lideranças da Maré: Dona Orosina Vieira. Para alguns moradores, Dona Orosina encarna o mito fundador da favela. No entanto, esse não é um ponto pacífico. A memória das primogenituras da Maré também está em disputa. Um dos visitantes do Museu registrou no livro de "sugestões, impressões, idéias e opiniões":

> "O museu está lindo só tenho uma ressalva a fazer, o primeiro morador da Maré é seu Otávio da Capivari, e o 1° bloco de carnaval é o Bloco dos Tamanqueiros, que depois se transformou no Cacique de Ramos".[9]

Com o tempo, o Ceasm conseguiu adquirir duas sedes: uma no Timbau e outra na Nova Holanda. Mais tarde, conquistou o espaço da antiga Fábrica de Transportes Marítimos, anteriormente citada. Trata-se de uma área ampla e de fácil acesso. Surgiram, então, muitas idéias para a ocupação deste espaço: casa de cultura, cinema, teatro, escola de dança, museu, escola de informática e outras.

A vocação para o trabalho com a memória acabou selando o destino da antiga fábrica. Trazer à tona lembranças dos antigos moradores ou mesmo dos jovens podia ser um bom caminho para a construção de amálgamas, vínculos, relações novas e saudáveis, processos de coesão entre os moradores de uma região conturbada pela violência e pelo descaso do poder público. A equipe do Ceasm sabia que a Maré tinha suas histórias, seus personagens, suas tradições. Foi com a certeza de que o trabalho com o patrimônio e a memória poderia dar bons frutos e contribuir para a dignidade social dos moradores da favela que começou a conceber o Museu da Maré, com a participação da comunidade local e a colaboração de professores universitários e técnicos do Departamento de Museus e Centros Culturais do Iphan.

Galhardete institucional do Arquivo Orosina Vieira

Um museu em 12 tempos

"Como dizia Mário Quintana: 'O tempo é um ponto de vista'. Continuem assim, pois esse trabalho vai frutificar muuuuuuito...!" Essas são as palavras que Vanessa, depois de visitar o Museu da Maré, no dia 27 de maio de 2006, registra no livro "de sugestões, impressões, idéias e opiniões". Com sensibilidade, a visitante (ao que tudo indica, vinculada ao projeto "Ponto de Cultura – O Som das Comunidades") encontra e oferta uma das chaves interpretativas do Museu. O Museu da Maré é um ponto de vista, formado por múltiplos pontos de vista.

"Tempo da Água". Exposição de longa duração do Museu da Maré

JORGE CAMPANA

Ele conta histórias e, de algum modo, veste a pele do narrador, emociona, dá conselhos, acolhe e permite que cada um puxe o fio das narrativas e projete a memória em outros tempos e espaços.

Um museu concebido em 12 tempos: tempo da água, tempo da casa, tempo da migração, tempo da resistência, tempo do trabalho, tempo da festa, tempo da feira, tempo da fé, tempo do cotidiano, tempo da criança, tempo do medo e tempo do futuro. Um museu que concebe o tempo, simultaneamente, de modo diacrônico e sincrônico. Um museu que dialoga com relógios, calendários, cronômetros e diferentes ritmos naturais e sociais.

O painel de entrada da exposição de longa duração é de um laranja forte quase avermelhado, "cor da terra do sertão, de onde vieram os primeiros migrantes", explica Marcelo Pinto Vieira, cenógrafo, morador do Timbau e responsável pelo projeto museográfico. Logo em seguida, passamos à primeira sala de exposição que é toda azul, um azul intenso, vibrante. Expressão da cor da maré, a maré que regulou durante anos a vida dos moradores da região. Maré baixa, maré alta, sinalizando o tempo de chegar em casa e o tempo de permanecer nela. Quando a maré ficava alta, não dava pra andar nas pontes que ligavam as casas de palafitas. O jeito era esperar que a maré baixasse... Uma placa sinaliza "Tempo da Água". Tempo especial, quando havia peixe em profusão e muitos pescavam nas águas da Baía de Guanabara. Tempo de fartura e de pobreza; fartura de peixes, pobreza de saneamento urbano e de condições de moradia e saúde. Nas paredes, fotografias antigas, a primeira é de Augusto Malta e mostra uma bucólica paisagem da Enseada de Inhaúma. Imagem de um Rio antigo, em sua esfuziante beleza natural. Outras foto-

grafias sinalizam as transformações por que passou a região. Um imenso manguezal dá lugar a uma espantosa cidade de palafitas, que, por sua vez, é transformada em vias expressas. O singelo morro do Timbau com uma casinha aqui, outra ali, conservando ainda a aparência de roça. Chiqueiros, galinheiros, pequenos roçados. Outra foto mostra a paisagem do Timbau já completamente transformada e repleta de construções em alvenaria sobrepondo-se umas às outras e trazendo a visão da *urbes* em toda a sua plenitude.

Detalhes de personagens que fazem parte de um tempo já passado. Crianças brincando nas pontes de tábuas que dão acesso às casas de palafitas. Mulheres carregando latas d'água na cabeça. As longas filas nas bicas. Porcas amamentando filhotes ao lado de crianças jogando bola. Uma mulher levando seus filhos gêmeos num carrinho de mão. A alegria das crianças fazendo algazarra e os cabelos alisados das mulheres. Detalhes sensíveis de cenas do cotidiano. Cenas que emocionam e fazem a visitante exclamar: "Ah a vida repleta de sentido, imagens, cores e sabores! Parabéns! Esse Museu é especial! Lindo de se ver! Lindo de viver!!!"[10]

No centro do "Tempo da Água" encontramos um modelo de barco com 2 metros e 70 centímetros de comprimento, enfeitado com bandeirinhas e flores artificiais. Na proa, vemos uma imagem de São Pedro e na lateral, um lampião e uma rede de pesca. A rede foi confeccionada por Seu Jaqueta, antigo pescador da Maré, falecido em 2004; o barco, por seu filho Sérgio; a lanterna e a imagem eram utilizadas nas procissões marítimas. Esse expressivo conjunto foi especialmente doado pela família de Seu Jaqueta por ocasião da abertura do Museu.

Olhamos para o alto e lá está ela, a casa de palafitas! Símbolo maior da Maré, a casa de palafitas chegou a ser signo da miséria nacional nos anos 80, o que determinou sua erradicação e remoção dos moradores para outras favelas do próprio Complexo da Maré (Conjunto Esperança e Vila do João). Baixamos os olhos e compreendemos: aquele é o "Tempo da Casa" e lá está ela – a casa –, com suas pernas imensas fincadas no "Tempo da Água". É impactante nos depararmos com uma casa que já havíamos nos habituado a esquecer.

Algumas indagações nos assaltam: qual o sentido e o significado de querer lembrar das casas de palafitas? Não seria melhor lançar esta lembrança no rol das coisas boas pra esquecer? Por que a equipe do Museu quis ressuscitar esta lembrança?

Diante da palafita musealizada somos levados à compreensão da dimensão humana, ancestral e arquetípica desse formato de casa. Há na palafita uma dimensão universal; ela não é uma exclusividade da memória e da história da favela da Maré, ela faz parte da história da humanidade, da nossa própria história, por isso, ela nos encanta e nos desafia tanto.

Ali, diante da palafita, recordamo-nos do livro *Maré Memória*, de José Chagas (1998), ícone da poesia maranhense, que nos sensibiliza, dizendo:

Pouco importa à palafita
que a cidade se deslustre.
Ela serve, a quem a habita,
de palacete palustre.

Ela forma o mais perfeito
conjunto habitacional,
pois não se tem o direito
de julgá-la bem ou mal.

Ela vem porque precisa
vir assim como ela é.
Vem tal como vem a brisa
ou como vem a maré.

Vem da própria natureza,
filha de tempos antigos,
e fica no mangue presa,
parindo humanos abrigos.

Ela vem do próprio homem,
que, civilizado ou não,
jamais impede que o tomem
por um ser da escuridão,
um ser de volta às cavernas
de sua alma escura e fraca,
que até nas eras modernas
põe a vida em lama e estaca,

com a pré-história no sangue
como atávica doença
que estende por todo o mangue
a sua raiz imensa.

A palafita é igual
a si mesma e mais nada:
é sala, é quarto, é quintal
de quem mora sem morada.

Em resumo a palafita,
mãe ou filha da maré,
não é feia nem bonita
alta ou baixa, apenas é.

(Chagas, 1998, p. 93-94).

JORGE CAMPANA

"Tempo da Casa". Exposição de longa duração do Museu da Maré

Ainda mobilizados pelos sentimentos, pensamentos, sensações e intuições que a visão da casa de palafitas nos provoca, somos surpreendidos por um grupo de contadores de histórias que, do alto da varanda da singela edificação de madeira, começa a contar uma história. É a história de um casamento que ocorreu numa casa de palafitas. A história é engraçada, e o grupo, composto por moradores locais, diverte-se ao relatar o que aparentemente teria sido uma tragédia: o dia em que numa casa de palafitas se comemorava o casamento de um morador chamado Juvenal. Os moradores divertiam-se "a valer", cantavam e dançavam muito, quando o piso da casa, não suportando o peso dos convidados, desabou na lama. O grupo parecia se divertir muito com o ocorrido. E nós também. O que deve ter sido uma tragédia, na verdade, passou a fazer parte de um dos múltiplos "causos" colhidos pela equipe do Museu entre os moradores e que terminou gerando o *Livro de Contos e Lendas da Maré* (Ceasm, 2003). No final da história, ninguém ficou ferido. De algum modo, os convidados e os noivos conseguiram desdobrar o acidente da festa em alegria e riso, mesmo cobertos de lama. E nós somos levados a perceber a poética do grupo e a embarcar na alegria que transforma as dores, abre os corações e estimula novos modos de olhar para os incidentes e acidentes da vida. Os contadores ressaltam a animação da festa, a alegria dos noivos, a fartura dos comes e bebes.

Após a "contação" da história, o grupo nos convida a subir e visitar a casa. É uma casa simples, um registro das memórias daqueles que viveram durante tantos anos em moradias aparentemente tão frágeis e, ao mesmo tempo, tão resistentes. Resistentes às marés, resistentes à ausência de políticas que incorporassem toda esta população migrante que chegava à cidade em busca de melhores condições de vida e trabalho.

As casas de palafitas, de algum modo, remetem às casas de estuque de pequenos arraiais que ficaram na história, como o Arraial de Canudos, todo feito de barro e terra seca do sertão, mas que simbolizava a possibilidade criativa e singular de sobreviver num sertão marcado pelos grandes latifúndios e pela vontade expressa dos coronéis; ou à Casa do Mestre Vitalino, no Alto do Moura, em Pernambuco, feita de barro e de onde saíram obras de arte extraordinárias que se espalharam pelo mundo; e também à pequena Casa de Chico Mendes, em Xapuri, no Acre, símbolo da luta pela defesa do meio ambiente, memória que incomoda aqueles que se consideram os donos do poder da região.

Como num conto de uma pequena aldeia perdida na Rússia de Dostoiévski ou no filme *Dodescaden*, de Kurosawa, a casa de palafitas é um microcosmo que, a despeito de tudo e de todos, busca existir com dignidade. Seus personagens são guerreiros de uma vida que pulsa e supera as condições precárias de sobrevivência. São como as flores de lótus, belas e perfumadas, com suas raízes fincadas na lama.

Ao adentrar a casa, somos levados pelo ritmo de um texto criado por um dos organizadores do museu, Antonio Carlos Pinto Vieira.[11] É um texto repleto de imagens poéticas que vai direcionando nosso olhar e nossa emoção. Vale a pena reproduzi-lo aqui:

> Um pequeno barraco de madeira sustentado por estacas. Ícone de uma paisagem inexistente no presente, imagem simbólica do passado. Surpresa nos causa pelo equilíbrio, pela estabilidade, pela centralidade que ocupa no espaço onde está. Âncora da lembrança. Sua cor é azul. Não o azul monótono e frio das paredes lisas. É um azul de muitos

tons, roubado da cor das águas, do céu e da vida, mutável conforme a luminosidade dos dias, os anúncios de tempestades, os fluxos do mar e os dramas da existência. O espaço é escasso. Uma pequena varanda é o que restou como porção do mundo exterior. A porta se abre em duas, primeiro para olhar quem chega, depois para convidar a entrar. Por dentro, a vida é rosa. As paredes, de evidente estrutura, selada por tábuas criam um cenário de móveis e objetos. Num único cômodo se escreve a vida, dividida em ambientes que propõem o alimento e o repouso. Aqui os objetos falam, feitos de metal, argila, madeira, tecido, papel, couro, eles têm vida. Isso nos assusta, na medida em que nos damos conta da reflexão ali proposta, num convite para vermos adiante dos olhos. Esses objetos nos falam porque são portadores de vidas. Na parede, a lamparina, velhas fotos retocadas, um calendário antigo. Quadros, muitos quadros, do Sagrado Coração, São Jorge, Menino Jesus de Praga, Nossa Senhora da Conceição, todos acima da velha cama patente, geralmente preterida pela rede dependurada sob o travessão. Ao lado, um guarda-roupa, vestidos de chita, saias, blusas, calças e camisas usados com suas marcas e cheiros. Sobre o guarda-roupa há malas de couro e papelão, malas surradas, corroídas por inúmeras viagens, depósitos de lembrança, denunciando que quem vive ali está constantemente de passagem. Há um criado mudo. Num barraco, sim! Duas gavetas que podem ser abertas, porque aqui os objetos dialogam e podem ser tocados. E ao abrir se encontra mais vida: grampos de cabelo embrulhados num tosco papel, bijuterias descoloradas pelo tempo, orações já muito recitadas e antigas notas de dinheiro, que não compram mais nada, somente o passado. Um velho rádio emudecido que foi do "Seu Carlos", uma velha Bíblia com as marcas do sebo e uma imagenzinha de Nossa Senhora Aparecida dão conta das conexões necessárias nesse ambiente dedicado aos sonhos e à fé. No outro espaço da casa somos devorados. Um velho fogão a gás, da marca Cosmopolita, um paneleiro arrumado, com panelas brilhantes e areadas, bule e pratos de ágata, garfos, colheres e facas desgastados pelo uso despertam um apetite da alma. Um pote de cerâmica sobre a aba do fogão nos alerta que ali ainda se cozinha com banha. Sobre o fogão, uma prateleira, singelamente forrada por um papel cortado de forma decorativa, com a geometria dos balões. Ao lado, uma mesa revela que às vezes se substitui o gás pelo querosene, o fogareiro "jacaré". Como não há geladeira, a água geladinha verte do filtro e da moringa. E ali somos devorados pelo pensamento, do alimento ganho com o trabalho do dia a dia, dos dias em que não há nada para comer, nos devora a percepção da fome. O pequeno lugar ainda encontra espaço para uma mesa cercada por três cadeiras, todas diferentes entre si, acabam por assim formar um conjunto interessante. Ali é um lugar de encontro, de celebração, ali se encontram as individualidades que vivem na casa. Na mesa se expõem as angústias, nela se conversa e se silencia. Podemos ver a família, os amigos, os vizinhos, tomando o café da tarde, passando no coador de pano, com um pedaço de pão; a avó fazendo o "capitão", misturando o feijão cozido com carne seca e a farinha crua de mandioca; os pais alegres no dia do batizado servindo o macarrão com galinha. O telhado é pesado, de telhas de barro tipo francesas, em duas águas, de acabamento irregular. Não protege tão bem do sol e das chuvas, tem frestas e goteiras. As telhas, o vento pode arrancar e expor os medos. Esta casa é de todos e de ninguém. Um barraco de madeira, razão de ser e centro da história de vida de milhares. É mais que um lugar, é um lugar de memória!

A alusão à casa como um lugar de memória não poderia ser mais pertinente. Nela, não apenas as lembranças dos moradores das casas de palafitas vêm à tona. É todo um universo de um Brasil rural, pré-industrial e pré-globalizado que salta aos nossos olhos. Quem não se lembra de uma avó coando café com coador de pano num bule de ágata? Ou das notícias sendo transmitidas por um rádio enorme do alto de uma prateleira? Ou das fotos retocadas dos bisavôs e bisavós pendurados na sala acima dos sofás? Quem não se lembra dos detalhes das colchas de fuxico, das folhinhas do Sagrado Coração de Jesus, dos antigos armários de madeira, dos paneleiros e das panelas muito bem areadas, dos fogões Cosmopolita, dos fogareiros Jacaré? Objetos evocativos de um outro tempo, que não faz tanto tempo assim, mas que já vai longe e do qual já não lembrávamos mais. Assim, a casa de palafitas da Maré é também uma casa da nossa memória mais remota, de quando o Brasil ainda era mais rural que urbano, de quando muitos de nós éramos bem crianças, de quando não existiam televisões e computadores. A casa nos emociona porque "é de todos e de ninguém", pertence à Maré, mas também ao Brasil, expressa uma vivência local que é também universal. E aqui sentimos intensamente a força do Museu da Maré. Museu que fala da Maré, mas que, ao expressar a história deste complexo de comunidades, lança elementos para rememorações e reflexões mais amplas, que dizem respeito a todos nós em nossas contingências mais íntimas, em nossas necessidades mais imediatas e fundamentais. O bule de ágata, o café coado no pano, o fogão, a mesa para refeições, a cama e a rede expressando duas formas de dormir, padrões culturais que convivem lado a lado, singulares e universais.

Diante da palafita musealizada somos levados à compreensão da dimensão humana, ancestral e arquetípica desse formato de casa

Da casa de palafitas vemos as roupas no varal. Emocionados, olhamos para os outros "Tempos". Muitas crianças e jovens que visitam o Museu referem-se de modo carinhoso à casa de palafitas como "casinha". A menina de nove anos que visita o Museu no dia 30 de maio de 2006 registra no livro já citado: "Eu adorei. O museu é a casinha e o meu nome é Gabriela!". No dia seguinte, uma adolescente de 16 anos também faz o seu registro: "[...] eu gostei muito da casinha. Beijos Aline. Beijos na sua Boca".

Saímos da casa, descemos uma escada de madeira e nos deparamos com uma outra placa: "Tempo do Trabalho". Algumas fotos indicam o trabalho cotidiano, os trabalhadores e seus gestos de trabalho. Varrer as ruas, lavar as roupas, fazer obras em mutirão. O "Tempo do Trabalho" se mistura com o "Tempo da Resistência", até porque muito material de trabalho (tijolos, areia, madeira e cimento) serviu para a construção da resistência...

Numa pequena vitrine, podemos ler notícias em jornais artesanais, documentos singelos da união de alguns moradores lutando por melhores condições de vida na região. As primeiras associações de moradores, as tentativas recorrentes de resistir às remoções, a reação de lideranças diante de visitas de autoridades à Maré. Tentativas tímidas e corajosas de

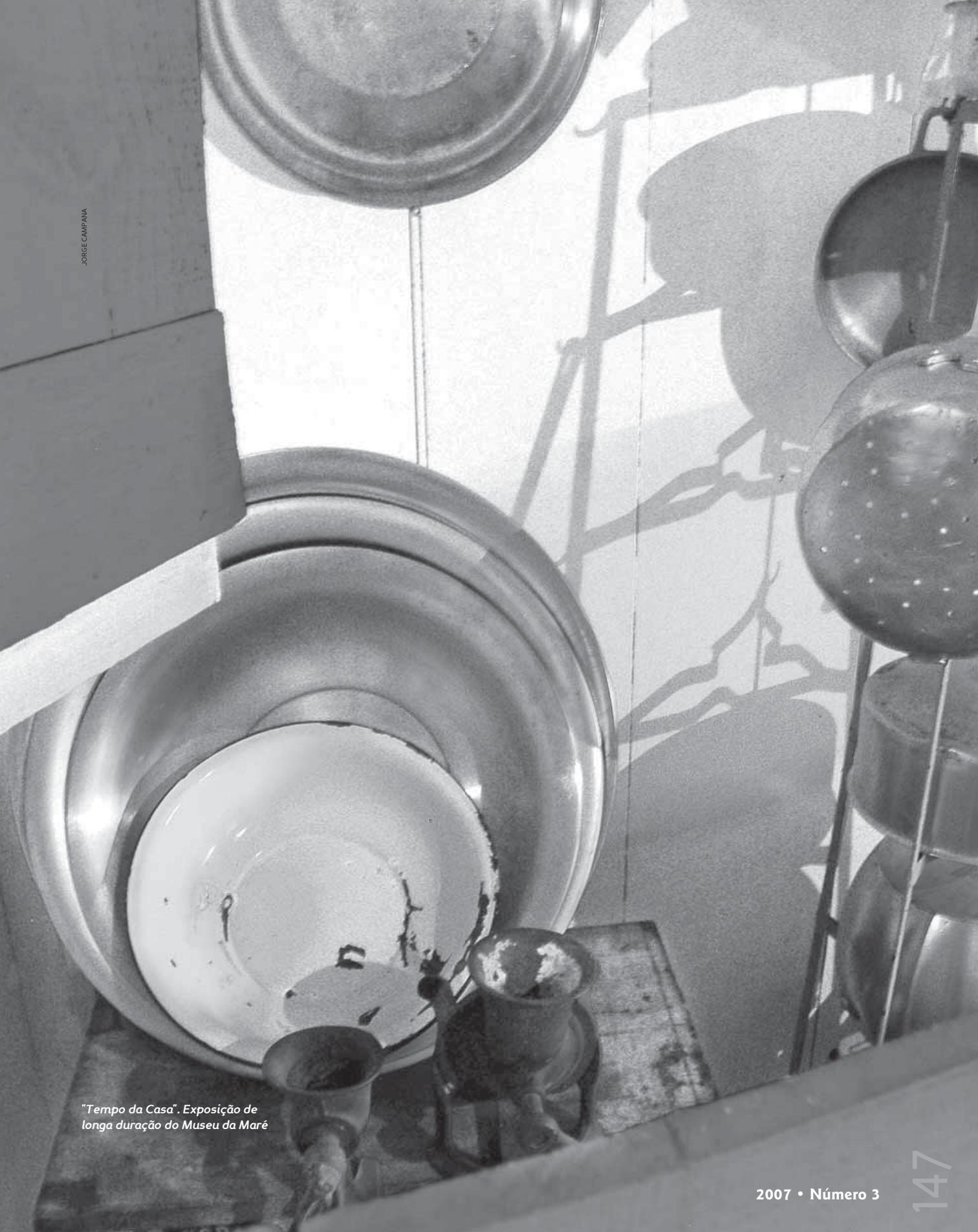
organização e emissão de opiniões de cidadãos que ousavam fazer política em tempos difíceis. Menções a Dona Orosina, mulher combativa, que defendia seu território portando um temível facão e uma garrucha; líder que ficou na lembrança do imaginário popular. Os visitantes parecem compreender a dimensão concreta e o significado simbólico desses "Tempos" que se combinam: "O Museu é a resposta da resistência e luta de pessoas que vivem com muita dignidade! Parabéns a todos que morreram e vivem por essa luta diária". Este é o registro de Bianca, moradora do bairro de Engenho Novo, após visitar o Museu no dia 05 de junho de 2006.

Mais adiante chegamos a um outro "tempo": "Tempo das festas". Folias, blocos, carnavais. "Mataram meu gato" era o nome do bloco. Lá estão o estandarte, o bumbo, a cuíca, o pandeiro, símbolos da festa maior dos rituais populares: o carnaval. Mas também há referências às folias de reis que existiam em profusão na região. No Museu, esse "Tempo das Festas" parece estar apenas indicado, citado. Em certa medida, isso é estimulante; podemos exercitar a imaginação museal e visualizar o que o museu conterá um dia nesta área, podemos imaginar o que poderá ser feito com um pouco mais de pesquisas sobre as festas da Maré. Fica a promessa, vale a referência.

Ao fundo, a sala é margeada por instalações de tijolos, massas de cimento batido, telhas, basculantes, emoldurando fotografias de interiores das casas: é o "Tempo do Cotidiano". Mulheres com filhos ao colo e cozinhando. Crianças sentadas nas camas. Temos a ilusão de poder observar na intimidade o interior das novas casas, aquelas que substituíram as antigas palafitas, casas de tijolo, cimento e laje. Casas sólidas e em permanente construção, um "puxadinho" aqui, um "puxadinho" ali, como se a cidade da Maré não ficasse pronta nunca, convivendo com a fugacidade dos dias, das noites, dos moradores, das paisagens. "O museu também não está totalmente pronto", adverte Cláudia Rose Ribeiro da Silva, uma das diretoras do Museu. É um museu em construção, como o complexo das comunidades da Maré, como as favelas, como a vida! Caminhamos com a sensação de que estamos num canteiro de obras. Ainda há muito para ser feito nesse museu-processo. O "Tempo da Migração" e o "Tempo da Feira", por exemplo, ainda não foram desenvolvidos.

Mais adiante, está o "Tempo da Fé" ou da religiosidade. Não há uma religião privilegiada, mas uma clara indicação dos hibridismos, das miscigenações culturais. Numa mesma vitrine vemos objetos ligados aos cultos afro-brasileiros, ao espiritismo, ao catolicismo popular e aos evangélicos protestantes. Uma escultura de Nossa Senhora dos Navegantes que esteve exposta durante algum tempo voltou para a igreja; uma imagem de São Jorge, cedida pela paróquia, está em exposição, mas poderá a qualquer momento sair do nicho da cultura e voltar para o seu lugar de culto. A fé e a religiosidade estão em movimento.

Continuamos o nosso percurso... Agora estamos diante de brinquedos e jogos espalhados pelo chão em caixas de areia, cobertas por placas de vidro muito resistente. É possível caminhar sobre essas placas de vidro, o que produz um sentido lúdico para esse setor da exposição. Ali estão bolas de gude, patinetes, carrinhos de rolimã, piões, pipas, atiradeiras, bambolês, patas de cavalo, petecas, telefones sem fio... Brincadeiras de outros tempos, brincadeiras de crianças que faziam seus próprios brinquedos e reciclavam sobejos com as

JORGE CAMPANA

"Tempo da Casa". Exposição de longa duração do Museu da Maré

JORGE CAMPANA

Museu da Maré, exposição de curta duração O que pinta na Maré

alegrias infantis. O primeiro registro escrito no livro de "sugestões, impressões, idéias e opiniões", resultado de uma visita realizada no dia 22 de maio de 2006, refere-se exatamente a esse "Tempo":

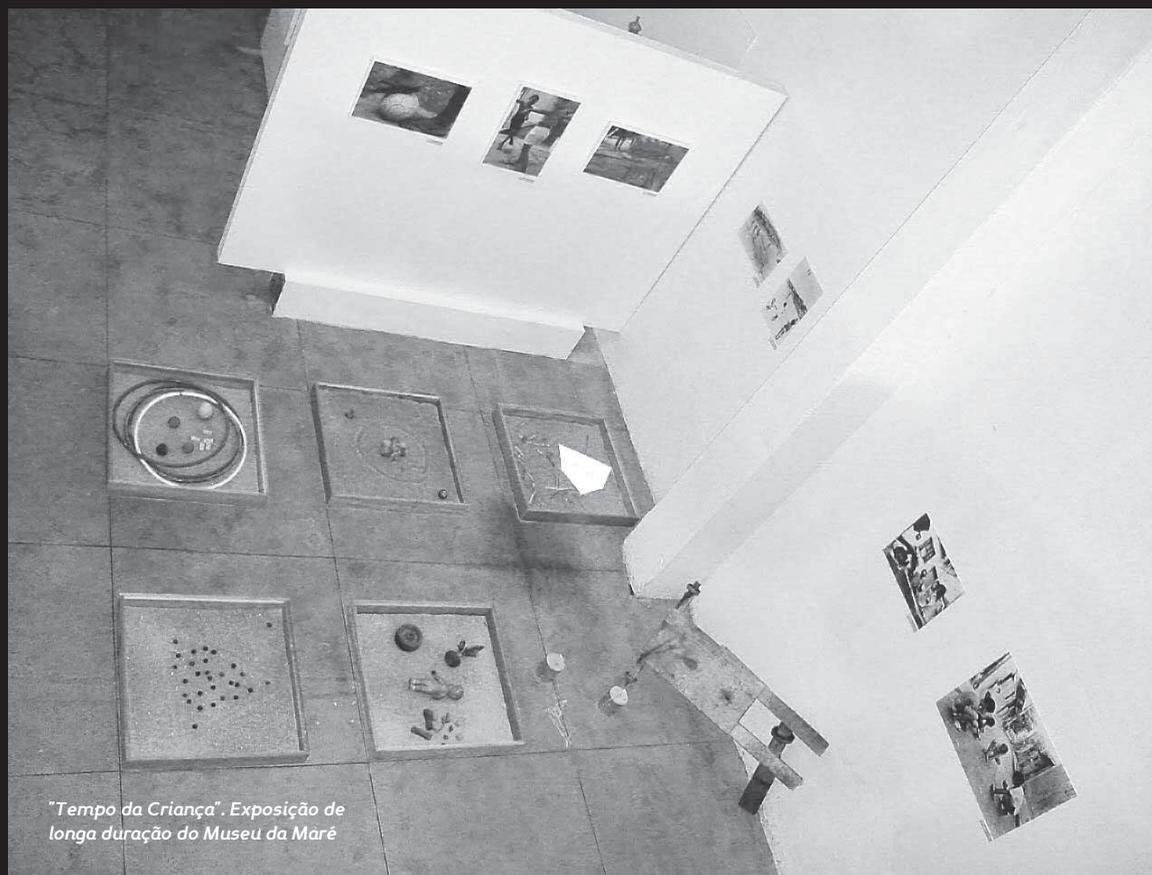
> Bom dia! Meu nome é Rosi. Morei mais de 20 anos aqui, na Maré. Gostaria de sugerir que colocassem Perna de Pau essa brincadeira fez parte da minha infância e de muita gente. Um grande beijo a todos que tiveram essa idéia brilhante de me fazer voltar no tempo. Parabéns! Rosilane.

Na seqüência, espalham-se tábuas de madeira pelo solo, onde somos forçados a pisar e tropeçar. Tudo é muito instável, como eram instáveis as pontes de tábuas que ligavam as casas de palafitas, como ainda hoje é instável a realidade dos moradores da Maré. A instabilidade do solo de tábuas é absolutamente proposital e por elas somos conduzidos a um espaço escuro, fechado, com as paredes pintadas de preto. Pequenas prateleiras com cápsulas de balas de vários calibres recolhidas nas ruas da Maré nos indicam que ali não há espaço para a descontração. O texto sinaliza a gravidade do que se tenta exprimir:

> Quais são os nossos medos?/ No tempo do medo havia tábua podre,/ Criança caindo na água/ Ventania, tempestade, ratos, remoções.../ No tempo do medo, existe a bala perdida,/ Violência, morte bruta.../ O medo que nos assombra pode nos paralisar/ Tanto quanto nos motivar a lutar/ Pela transformação da realidade.

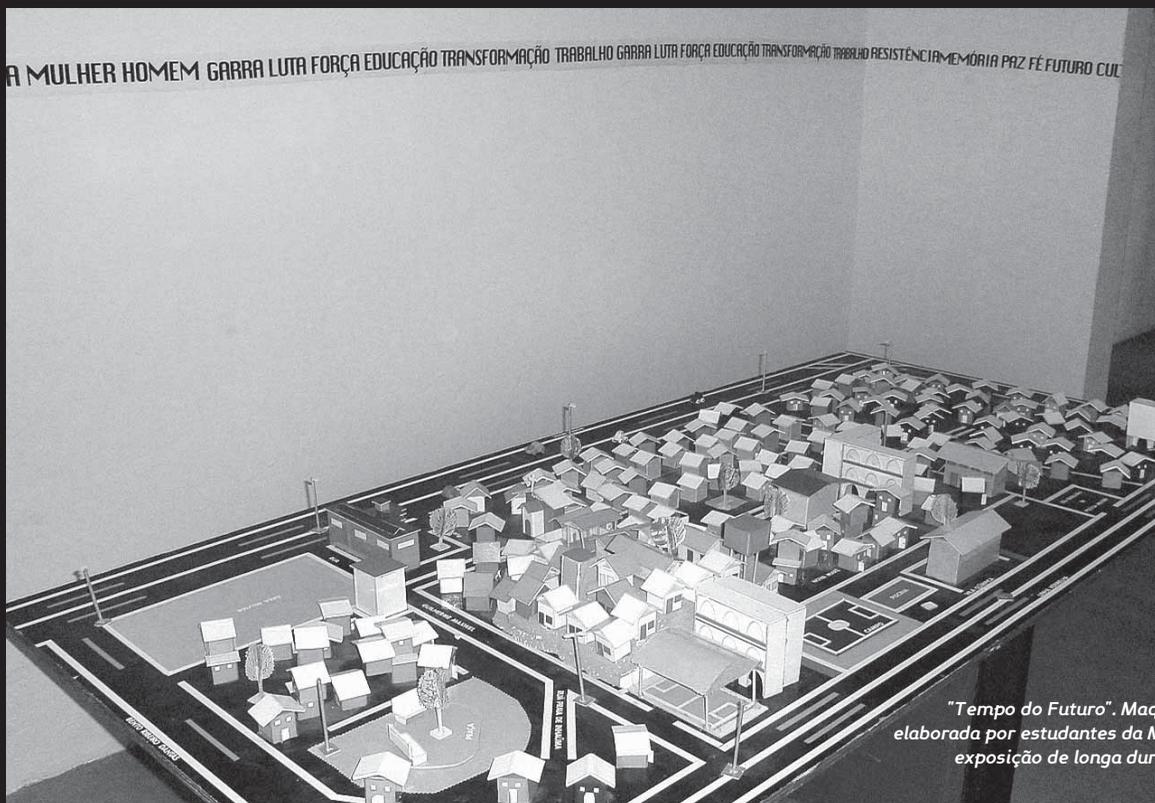
O módulo do "Tempo do Medo" é uma parada estratégica. Ela nos provoca, nos instiga, nos incomoda. São centenas de cápsulas de balas amontoadas ao centro do espaço e recobertas por uma cúpula de vidro na intenção evidente de erigir um monumento. Um monumento ao medo? Um monumento aos homens e mulheres assassinados na guerra cotidiana da cidade do Rio de Janeiro? Ou um monumento à motivação para lutar pela transformação da realidade e para admoestar o estado ausente que se faz presente pela violência? O que aconteceu com a cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro que o complexo das comunidades da Maré tão bem exemplifica? De onde saem tantas balas, tanta violência, tanta vontade de aterrorizar? Que descaminhos deixaram crescer esta hidra de muitas cabeças, este ovo de serpente, esta semente de barbárie que se banalizou?

Na potência de uma estratégia museológica reflexiva, emocionante e comovente, seguimos adiante para o módulo final: o "Tempo do Futuro". Como será este tempo? Que invenções? Que novidades nos aguardam? O que queremos construir como um novo tempo? Uma enorme maquete elaborada por crianças das escolas das comunidades apresenta um projeto para a Maré

ACERVO CEASM/ARQUIVO OROSINA VIEIRA

"Tempo da Criança". Exposição de longa duração do Museu da Maré

que inclui praças, árvores, lugares aprazíveis, casas com espaço e, entre elas, vias de circulação arejadas, campos de futebol, vilas olímpicas, pequenas igrejas, sonhos infantis de uma cidade possível que ainda anseia por existir – por que não? A maquete também não é definitiva. Está em processo de construção, será refeita e mais uma vez refeita. No dia 25 de maio de 2005, Vanessa (13 anos) e Lorrayne (11 anos) visitam juntas o Museu e sugerem novos itens: "Na maquete faltam a Vila do Pinheiro e o Brizolão da Baixa e da Vila do Pinheiro Gustavo Capanema". As amigas não querem ficar de fora desse sonho, reivindicam a inclusão de suas comunidades e de suas escolas no "Tempo do Futuro".

Ao trabalhar com memórias, tempos, identidades, pertencimentos e representações simbólicas, o Museu da Maré ressignifica o mapa cultural da cidade e deixa patente para outras comunidades populares que é possível exercer o direito à memória, ao patrimônio e ao museu. O exercício desses direitos aqui e agora é peça-chave para a construção de futuros com dignidade social. ◘

ACERVO CEASM/ARQUIVO OROSINA VIEIRA

"Tempo do Futuro". Maquete elaborada por estudantes da Maré, exposição de longa duração

NOTAS

1. No dia 08 de maio, por sincronicidade, comemoravam-se os 2.578 anos do nascimento de Sidarta Gautama, o Buda, aquele que nasceu de um lótus branco. O lótus, assim como a palafita, tem suas raízes fincadas no lodo, na lama, mas a flor desabrocha na superfície das águas; o lótus é também um símbolo da paz e da realização.

2. Ver Chagas, 1998.

3. Intensa discussão foi colocada em movimento a partir de uma nota publicada por Xico Vargas no *blog* Ponte Aérea, do extinto portal *Nominimo.com* http://ponteaerearj.nominimo.com.br. O debate iniciado e alimentado pelo jornalista tomou como ponto de partida a polêmica das primogenituras. No entanto, das dobras da polêmica, derramavam-se preconceitos que, de modo canhestro, indagavam a respeito da legitimidade de um museu numa favela.

4. A vontade de museu (mesmo quando o nome utilizado é outro) é um fenômeno universal. No carnaval de 2007, o G. R. Escola de Samba Porto da Pedra apresentou um carro alegórico que representava o Museu da Favela Vermelha, na África do Sul.

5. Ver Vieira, 2006.

6. Ver Oliveira, 2003; Silva, 2006.

7. Para o desenvolvimento desta seção utilizamos especialmente as informações disponíveis no portal www.ceasm.org.br, produzidas pela equipe da diretoria do Museu da Maré (Antônio Carlos Vieira, Cláudia Rose Ribeiro, Luís Antônio de Oliveira e Marcelo Pinto Vieira).

8. As 16 localidades ou comunidades que formam o complexo da Maré são as seguintes: Morro do Timbau (1940), Baixa do Sapateiro (1947), Marcílio Dias (1948), Parque Maré (1953), Parque Roquette Pinto (1955), Parque Rubens Vaz (1961), Parque União (1961), Nova Holanda (1962), Praia de Ramos (1962), Conjunto Esperança (1982), Vila do João (1982), Vila do Pinheiro (1989), Conjunto Pinheiro (1989), Conjunto Bento Ribeiro Dantas (1992), Nova Maré (1996) e Salsa e Merengue (2000). Ver Silva, 2006.

9. O comentário do visitante não está assinado, nem datado. Ainda assim, pela seqüência dos comentários no livro, é possível deduzir que a visita foi feita no dia 26 de maio de 2007.

10. Registro de visita realizada no dia 27 de maio de 2006, por Camila Rodrigues Leite, do Ponto de Cultura Tear, na Tijuca, Rio de Janeiro.

11. Antônio Carlos, também conhecido como Carlinhos, é um dos fundadores do Ceasm e do Museu da Maré. Atualmente, é mestrando do Programa de Pós-graduação em Memória Social e vice-presidente da Associação Brasileira de Museologia.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CENTRO DE ESTUDOS E AÇÕES SOLIDÁRIAS DA MARÉ – CEASM. *Livro de Contos e Lendas da Maré*. Rio de Janeiro: Maré das Letras, 2003.

CHAGAS, José. *Antologia poética*. São Luís: Edufma, Rio de Janeiro: Topbooks, 1998. p. 93-94.

CHAGAS, Mario (org.). *Cadernos de Memória Cultural n. 4*: Museus em Transformação. Rio de Janeiro: Museu da República, 1998.

CHAGAS, Viktor Henrique Carneiro de Souza. "Museu é como um lápis (táticas de apropriação da memória como uma ferramenta de comunicação e participação cidadã no Museu da Maré)". Trabalho apresentado no *31º Encontro Anual da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais – Anpocs*, Caxambu, 2007.

VIEIRA, Antônio Carlos Pinto. "Da memória ao museu: a experiência da favela da Maré". Trabalho apresentado no *XII Encontro Regional de História ANPUH-RJ*, Rio de Janeiro, 2006.

OLIVEIRA, Adolfo Samin Nobre de. *Cerzindo a Rede da Memória*: estudo sobre a construção de identidades no bairro Maré. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: Programa de Pós-graduação em Memória Social e Documento/Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2003.

RIO INAUGURA primeiro museu em favela. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 9 mai.2006. Cotidiano, C5.

RODRIGO AÖR. "A história da exclusão". *O Dia*, Rio de Janeiro, 09 mai.2006, s.p. Variedades.

SILVA, Cláudia Rose Ribeiro da. *Maré*: a invenção de um bairro. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: Programa de Pós-graduação em História, Política e Bens Culturais/Fundação Getúlio Vargas, 2006.

JORGE CAMPANA

Entrada do Museu da Maré e Caio Ribeiro Costa, um de seus freqüentadores

Maré: casa e museu, lugar de memória

Antônio Carlos Pinto Vieira

Viemos de Minas, sim senhor
Fugindo da seca braba lá do Norte
Em riba de cinco estacas fincadas no mangue
A gente acha que vive
Com a meia graça de Deus Pai Nosso Senhor[1]
Carlos Drummond de Andrade

A casa como eixo da memória

A casa é o eixo da vida. Desde os primórdios, quando o homem passou a se fixar na terra, ele desenvolveu as mais diversas formas de habitar, como uma das necessidades mais prementes de sua existência humana. No decorrer de milhares de anos, este princípio não se alterou. Um dos maiores desafios das sociedades modernas é o de garantir o acesso de todos à casa. O ato de morar é entendido como um direito, um direito tão profundo quanto o direito à própria vida. A própria declaração universal dos direitos humanos elenca o direito à habitação e à moradia entre os fundamentais e próprios da pessoa humana.

Longe disso, a casa é conquista, é milagre, trazida na cabeça ou feita de cera, nas promessas e nos ex-votos.

A casa é abrigo, contra as intempéries, o sereno, o vento e o frio. A casa protege contra os riscos das ruas, contra a insegurança da vida. A casa é o lugar da intimidade, é onde somos mais verdadeiramente nós mesmos, onde nos sentimos mais à vontade, onde nos encontramos com nossas virtudes e limitações, onde convivemos mais intimamente com nossas contradições humanas. Entrar na casa de alguém, de certa forma, é como entrar em sua alma.

Bacherlard, que mergulhou na compreensão do universo da casa, tão bem destaca o seu papel como lócus de formação da vida, uma espécie de extensão do útero materno, onde se dá o encontro dos pensamentos, lembranças e sonhos do homem. Identifica, portanto, a casa como o lugar onde a nossa vida é forjada, onde a nossa relação com o tempo vai sendo construída de forma mais pessoal, onde encontramos o passado, o presente e o futuro, convivendo em nossos projetos, ambientes e objetos:

> [...] é necessário mostrar que a casa é um dos maiores poderes de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem. Nessa integração, o princípio que faz a ligação é o devaneio. O passado, o presente e o futuro dão à casa dinamismos diferentes, dinamismos que freqüentemente intervêm, às vezes se opondo, às vezes estimulando-se um ao outro. A casa, na vida do homem, afasta contingências, multiplica seus conselhos de continuidade. Sem ela, o homem seria disperso. Ela mantém o homem através das tempestades do céu e das tempestades da vida. Ela é corpo e alma. É o primeiro mundo do ser humano [...] (Bachelard, 2003, p. 201).

Talvez por isso, entrar na casa, mesmo que não a nossa, seja uma experiência que afeta nossos desejos e sonhos, que vai ao âmago de nosso ser, que mexe

com nossos sentimentos mais profundos, que expõe as nossas memórias.

A casa de madeira do Museu da Maré é assim. Não é remanescente; é reconstruída e, como reconstrução, permite agregar os mais diversos elementos. Ela se propõe a ser uma, mas possibilitando devaneios e percepções por parte de todos aqueles que adentram sua porta, porque é, na verdade, construída com fragmentos de várias vidas.

Se vivemos em um mundo dito pós-moderno, cujas principais marcas são a perda de eixos referenciais, o descarte do espaço concreto como espaço de encontro, a comunicação virtual, o individualismo e a fragmentação de identidades, temos nessa casa um manifesto não escrito, que vai em rota de colisão a este movimento. É uma casa de lembranças, que reúne os fragmentos, que valoriza o espaço local, suas vivências e experiências coletivas, que propõe uma memória projetada de acordo com as experiências de vida, tão diferentes, mas que estão ligadas por certo fio condutor que perpassa essa memória. É um movimento de conexão, que extrai das diferentes experiências sentimentos comuns e permite o encontro surpreendente do que Halbwachs chama de "comunidade de afetos".

Halbwachs nos fala de uma lembrança provocada pela percepção de determinados objetos, que chama de objetos sensíveis. Num primeiro momento, considera tais percepções limitadoras da memória, para depois afirmar que é no exercício da memória, na redescoberta da possibilidade de lembrar, que se dá a amplitude da lembrança:

> [...] a condição necessária para voltarmos a pensar em algo aparentemente é uma seqüência de percepções pelas quais só poderemos passar de novo refazendo o mesmo caminho, de modo a estarmos outra vez diante das mesmas casas, do mesmo rochedo etc.
>
> Portanto, estamos mais ou menos certos de não estarmos enganados ao dizer: nunca mais pensei nisso porque não consegui reagrupar todas essas imagens, tão diversas e tão matizadas, através da memória e da reflexão – jamais consegui reconstituir esta combinação singular e exata de impressões sensíveis, só ela poderia orientar meu espírito exatamente para esta lembrança (Halbwachs, 2006, p. 53-54).

Se os objetos e lugares são capazes de abrir canais com a memória, provocando sua erupção e espraiamento, de maneira especial, a casa, lugar da intimidade e do encontro, é capaz de produzir efeitos ainda maiores nesse sentido. O ato de lembrar ancorado nesse eixo central ganha uma nova força, que agrega, reúne, coletiviza e expõe as possibilidades de trocas a partir de um elemento que é concreto e está materializado. É o que se percebe no relato de um dos integrantes do grupo que participou da construção da casa:

> Após um intenso trabalho, terminamos a arrumação do barraco. Tínhamos virado a noite anterior e já eram quase dez horas da noite do dia seguinte. Todos que chegavam para ver o resultado do trabalho ali ficavam. Quando nos demos conta, havia nove pessoas dentro do barraco, sentadas nas cadeiras e na cama. Estavam reunidas num círculo formado espontaneamente e conversavam sobre suas memórias e vivências, lembravam do medo da maré, das estratégias nos dias de chuva, lembranças sem compromisso com o tempo, mas centradas na idéia da casa. Comparavam aquele barraco, com outros que tinham conhecido; "era igualzinho". Lembravam dos cheiros, dos sons, do calor, dos insetos e ratos e todos se sentiam partilhando um lugar comum. Mesmo cansados, o

sentimento era de permanecer ali, ninguém queria sair. A Netinha se propôs a fazer um café e o Marcelo, que tinha arrumado o barraco depois que todo mundo foi embora, deitou na cama e dormiu ali mesmo (Silva, 2006)

Em seu belo trabalho, Bachelard propõe dois temas relacionados com a compreensão da casa como corpo. O primeiro é o da verticalidade, a casa entendida como um ser vertical: ela está de pé, elevada e por isso se considera o que está acima e o que está abaixo de sua estrutura visível. A verticalidade dá relevância ao telhado como pólo de proteção; suas características como acabamento, inclinação, regularidade ganham importância na medida em que dão segurança e demonstram a capacidade de enfrentar a natureza e seus fenômenos como garantia da proteção de seus habitantes. Por outro lado, a altura é destacada como elemento fundamental; ela nos leva ao que não alcançamos e media o diálogo com o inacessível, leva-nos ao lugar onde nosso imaginário acredita ser o lugar dos sonhos.

A casa é também o lugar do trabalho. Registra em si mesma o esforço para concretização do sonho. A estrutura firme, as formas das vigas, o amarramento do piso e das paredes registram o trabalho dos construtores e servem como referência para o tema da centralidade. A casa é, portanto, um ser em si mesma. Como nos diz Bachelard, "a casa imaginada é como um ser concentrado" (Bachelard, 2005, p. 36). É a âncora da vida, ocupa um lugar central na memória e, por isso, está sempre presente em nossas lembranças.

A casa de madeira do Museu da Maré se propõe a ser uma, mas possibilita devaneios e percepções por parte de todos aqueles que adentram sua porta

A casa como lugar de memória

A reflexão sobre a casa, situada num espaço e contextualizada no tempo como um esforço de permanência de uma memória que não existe mais, leva-nos a outras reflexões. Seria uma tentativa de paralisação do tempo? Seria uma medida de desaceleração diante do ritmo cada vez mais acelerado da vida? Seria um esforço para não esquecer?

Para avançar sobre estas questões, lanço mão aqui do conceito "lugar de memória". Esse conceito, hoje largamente utilizado, foi criado pelo historiador Pièrre Nora quando este teve diante de si o desafio de refletir sobre as mudanças cada vez mais acentuadas na relação da sociedade contemporânea com o passado.

As questões que serviram de fundo para esta reflexão estavam relacionadas com o conceito de Estado-nação, o uso social das tradições, a cultura da memória, as linhas identitárias, a dicotomia entre memória e história, as questões da individualidade e da diferença, os desafios entre o global e o local. É importante dizer que o trabalho de Nora estava inserido num ambicioso projeto, que pretendia refletir sobre a construção da nação francesa. Nora escreveu num momento em que os franceses preparavam-se para comemorar os 200 anos de sua Revolução e tinham diante de si questões que apontavam para a revisão do processo de construção da identidade nacional frente aos novos desafios de um mundo globalizado, no qual as identidades nacionais e locais estavam profundamente "ameaçadas" pelo

multiculturalismo e por uma economia muito além das fronteiras, cuja expressão mais concreta estava na proposta de unificação dos países da Europa por meio da União Européia.

Este desenho conjuntural exigia um olhar para si, criando as condições para o surgimento do conceito "lugar de memória", o qual que ganhou rapidamente a atenção de estudiosos dos mais diversos países, transpondo fronteiras políticas e ideológicas. Se a noção de lugar de memória surge num contexto histórico e nacional, sua percepção revela que os problemas nela expostos estão enraizados nos mais diversos níveis da sociedade e do espaço e podem ser transplantados, como reflexão, para as realidades locais e regionais. Os dilemas trazidos pela problematização da memória e da história, da relação do eterno presente com o passado e o futuro, da mesma forma estão globalizados.

Do texto de Nora, podemos depreender que os lugares de memória surgem a partir da inexistência de meios de memória, da necessidade de ancoragem de uma memória encarnada. Apesar de criar um conceito, Nora em nenhum momento o define de forma absoluta, mas discorre sobre uma série de intuições que nos ajudam a compreender o que propõe ser lugar de memória:

> Os lugares de memória são, antes de tudo, restos. A forma extrema onde subsiste uma consciência comemorativa numa história que a chama, porque ela ignora. É a desritualização de nosso mundo que faz aparecer a noção. O que secreta, veste, estabelece, constrói, decreta, mantém pelo artifício e pela vontade uma coletividade fundamentalmente envolvida em sua transformação e sua renovação (Nora, 1993, p.13).

Para Nora, os lugares de memória são frutos de um sentimento de perda de uma memória espontânea e, por isso, mesmo são instituídos. É uma memória comemorativa, referencial, formal, porque perdeu sua existência no mundo social, não mais interage nas relações humanas, é uma memória musealizada:

> Os lugares de memória nascem e vivem do sentimento de que não há memória espontânea, que é preciso criar arquivos, que é preciso manter aniversários, organizar celebrações, pronunciar elogios fúnebres, notariar atas, porque essas operações não são naturais. É, por isso, a defesa, pelas minorias, de uma memória refugiadas sobre focos privilegiados e enciumadamente guardados nada mais faz do que levar a incandescência a verdade de todos os lugares de memória, Sem vigilância comemorativa, a história depressa os varreria (Nora, 1993, p. 13).

O texto de Nora ganha força no momento em que atribui aos lugares de memória os efeitos material, simbólico e funcional. Nesse aspecto, o lugar de memória, inicialmente tido como representação de um passado que não existe mais, que não tem mais meios de transmissão, assume uma abrangência que pode nos levar justamente para uma ampliação desse conceito, cujas repercussões fogem do concreto e passam para o campo da subjetividade.

Dessa forma, Nora enumera, a título de exemplo, como lugares de memória, o arquivo, que mesmo sendo material, traz em si um caráter imaginário e uma aura simbólica; um manual de aula, um testamento ou uma associação de ex-combatentes, todos de caráter funcional, mas que podem ser considerados lugares de memória se portadores de ritualismos; e, num exemplo mais audacioso, o "minuto de silêncio", ato aparentemente simbólico, pela carga de unidade material e temporal de que está revestido.

Sem dúvida, temos na casa um lugar de memória. A materialidade talvez seja o caráter predominante deste "objeto", já que existe e é concreto e, mais do que um objeto em si, apresenta-se como um conjunto de objetos. Por outro lado, a casa é portadora de uma extrema força simbólica, que não poupa qualquer de seus visitantes, expõe sentimentos, impõe um ritual de passagem, de imersão no tempo. É também funcional, explicada pelo contexto no qual está inserida, que se pretende como um espaço-museu.

Os lugares de memória podem, assim, assumir um caráter ativo, dentro de memórias inseridas no contexto social. Não necessariamente podemos considerar que o fato de constituirmos algo como lugar de memória significa dizer que esta memória não possui meios de estratificação na prática dos grupos sociais. Ao contrário da visão um tanto pessimista e conclusiva de Nora, poderíamos enumerar uma série de práticas de memória, perfeitamente ativas no contexto da sociedade, que surgem como lugares de memória.

O lugar de memória pode ser um instrumento de ancoragem de uma memória ativa, que interage e se utiliza deste lugar como instrumento de mediação. No caso de nosso barraco de madeira, palafita fincada num espaço musealizado, retirada de seu espaço original, reconstruída, temos um lugar de memória por excelência.

Na verdade, a palafita é memória porque foi erradicada do espaço urbano e social no qual estava inserida. Foi erradicada por um movimento de reestruturação do espaço urbano, realizado por meio de ações governamentais, mas não foi erradicada da memória. Decorridos cerca de 20 anos do fim deste tipo de habitação na chamada "região da Maré", ela está presente na memória de seus moradores, que não esqueceram o ritmo da vida no lugar, as adversidades, as alegrias, as formas de construção, as estratégias de permanência. Dessa forma, aquele tipo de habitação que marcou por mais de 40 anos a vida de milhares de moradores da Maré está inscrito no passado e, por isso, sobrevive na memória. Essa memória tem uma duração limitada para a geração que vivenciou tal experiência. Sua reconstrução, porém, reacendeu a possibilidade de não esquecer, proporcionou a retransmissão daquela experiência de memória coletiva, permitindo o diálogo entre gerações e a continuidade dessa experiência por transmissão ou, como nos diz Pollack, como experiências vividas "por tabela" (Pollack, 1992, p. 201).

Por fim, outro aspecto importante é o da legitimidade: quem a tem para instituir o lugar de memória? Do texto de Nora, depreendemos que o lugar de memória assume um caráter institucional, dentro de um processo de construção da idéia de nação. Fala-se, portanto, de monumentos, comemorações, datas nacionais e de outros elementos que podem atribuir identidade a um projeto de alcance nacional. A legitimidade para referendar os lugares de memória seria principalmente dos historiadores, numa concepção de história que pudesse conferir e atribuir valores a esses lugares. Poderíamos falar de outras possibilidades além dos marcos institucionais e das referências de poder que impõem lugares de memória como um projeto político, o que sempre foi feito por todo e qualquer regime, no sentido de se utilizar ideologicamente dessas referências.

Não se pode esquecer o papel dos grupos sociais. Na verdade, como portadores das memórias coletivas, eles podem romper com esta lógica do lugar de memória atrelado à história oficial e construir novos

paradigmas que dêem novo sentido a este conceito e rompam com o que Nora diz ser o "esfacelamento da memória" (Nora, 1993, p. 17). Aos grupos sociais, cabe ressignificar os lugares de memória, devendo assumir o papel ativo na sua identificação. Um fator fundamental a ser considerado deve ser justamente o da "utilidade" dessa memória como combustível de transformação social.

Huyssen nos fala de uma memória integrada ao que chama de "febre mnemônica", alertando para os riscos do desejo de tudo lembrar, o que, segundo ele, pode ocasionar, num efeito colateral, o próprio esquecimento (Huyssen, 2000, p. 35). Professando a fé na apropriação da memória pelos grupos sociais, Huyssen nos fala de uma rememoração produtiva em contraposição ao esquecimento produtivo. Fala-nos da seletividade como importante instrumento no desafio de lembrar e, vai além, diz que o esforço da memória deve seguir o sentido do que é usável, pelo reconhecimento de que a memória é, em si mesma, transitória, porque é humana e social.

A casa como lugar do museu

No sentido de construção de novos paradigmas para a memória e numa apropriação da legitimidade para (re)constituição dos lugares de memória é que podemos, enfim, contextualizar a casa da qual falamos. Ela não está às margens de um rio, não foi erguida sobre mangues; ela se insere num espaço-museu: o Museu da Maré.

O Museu da Maré é um lugar de memória instituído por moradores da região da Maré, bairro de conjuntos populares e favelas na cidade do Rio de Janeiro. Onde justamente o senso comum insiste em dizer que não há nada para lembrar se constitui um lugar de memória que trabalha o tempo a partir de sentidos e significados, e não a partir do cronológico.

Mais do que relembrar, o museu começa a cumprir o papel social de questionar, suscitar o debate e a reflexão e, ao mesmo tempo, expor os preconceitos e representações existentes sobre as favelas no contexto social da cidade, como se percebe nas manifestações transcritas do sítio *Nomínimo*:[2]

> Me diga: quem vai visitar esse museu, logo na Maré, tão dividida por facções?
> *Comentário de Te – 9 de maio de 2006*
> Esse negócio de glamourizar favelas em vez de promover a sua extinção via remoções ou reurbanização levou o Rio à situação que se vê hoje. *Comentário de The Talking Cricket – 9 de maio de 2006*
> Que lembranças terríveis são essas q [*sic*] as pessoas querem tanto guardar na memória. Morar em palafitas, sem rede de esgoto e inúmeras dificuldades enfrentadas. Sem contar o q já foi dito anteriormente. Com a insegurança predominante nas favelas, quem irá visitar esse museu?
> *Comentário de Isaias – 10 de maio de 2006*

Decorrido pouco mais de um ano de sua inauguração, o Museu da Maré se converteu numa experiência bem sucedida, de invejável vigor, já visitada por cerca de 12 mil pessoas. Ele merece ser compreendido como novidade no uso do passado, como um ponto de referência da memória coletiva local, como parte do processo de autoconstrução de uma "comunidade afetiva", que se reforça nos sentimentos de pertencimento, experiência singular num espaço marcado por silêncios e fronteiras invisíveis.

O eixo central do museu é a casa, razão de ser da luta que fez surgir a Maré. Os objetos, ainda poucos,

JORGE CAMPANA

Grafite em parede interna do Museu da Maré

pretendem-se integrar na medida em que os próprios moradores forem definindo o que é importante para ser exposto. O forte da exposição é o farto material fotográfico e a alma, que, de forma inexplicável, sente-se presente nesse museu. É por isso que, além de contar a história, valorizar a cultura local e suas múltiplas formas de identidade e propor uma reflexão que perpassa a idéia do tempo, o museu é um lugar onde as pessoas se encontram e, talvez por isso, a experiência de visitá-lo se converta em emoção, como atestam alguns moradores que deixaram suas impressões no livro de visitas:[3]

> Sensacional. Se toda nossa memória, a memória da nossa cultura, fosse tão bem representada não repetiríamos os mesmos erros e nossa sociedade avançaria para ser mais igual.
>
> Me transportei [*sic*] ao meu passado, quando era criança. Parabéns pelo belo trabalho. Procurando demonstrar a realidade vivida aqui por muitas famílias, me sinto orgulhoso de fazer parte desta história e de poder ajudar de alguma forma mudar esta realidade.
>
> Gostei muito. Foi como se eu tivesse voltado no tempo e visto quanto éramos felizes, apesar da pobreza e miséria, mas podíamos brincar sem medo da violência, só das assombrações que imaginávamos ter. Saudades do meu pai, que ajudou a fazer vários barracos desses. Cristina, nascida e criada na Maré e com orgulho ter uma história para contar para filhos e netos.

Com a criação do museu, há um movimento de valorização da experiência vivida. O sentimento de pertencimento e orgulho desperta o desejo de transformação

da realidade. É por isso que o Museu da Maré se propõe a não se limitar a uma exposição; o objetivo é atingir a vida das pessoas e chamá-las a participar. Se elas fazem parte do que vêem e se o que vêem é um momento de um processo contínuo, que elas se sintam convocadas a permanecer como agentes neste processo, que é o processo de construção da própria vida. ◘

NOTAS

1. Trecho do poema "Guaiamu", publicado no livro *Corpo*. Rio de Janeiro: Record, 1984. Disponível em www.carlosdrummond.com.br. Último acesso em 30 out.2007.
2. Disponível em: www.nominino.com.br. Último acesso em 19 out.2007.
3. No livro de visitas do Museu da Maré, os visitantes manifestam suas impressões, dão sugestões, fazem críticas, mas, em geral, não deixam uma identificação. Por esse motivo, os depoimentos não fazem referência a seus autores.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Rio de Janeiro: Brasiliense, 2000.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2006.

HUYSSEN, Andreas. "Passados presentes: mídia, política, amnésia". In: ________. *Seduzidos pela memória*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000. p. 9-40.

NAMER, Gérard. Rééditer "Les cadres sociaux de la mémoire de Maurice Halbwachs". In: HALBWACHS, Maurice. *Les cadres sociaux de la mémoire*. Paris: Maison des Sciences l'Homme, 1994. p. 299-367.

NORA, Pierre. "Entre a memória e a história: a problemática dos lugares". *Projeto de História, Revista do Programa de Pós-graduados em História e Departamento de História*, São Paulo, PUC-SP, p. 17-62, dez. 1993.

OLIVEIRA, Adolfo Samyn Nobre de. *Cerzindo a Rede Memória:* estudo sobre a construção de identidade no bairro Maré. Dissertação de mestrado em Memória Social e Documento. Rio de Janeiro: Centro de Ciências Humanas/Universidade do Rio de Janeiro, 2003.

POLLACK, Michael. "Memória, esquecimento, silêncio". *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n. 3, p. 3-15, 1998.

________. "Memória e identidade social". *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n. 10, p. 200-212, 1992.

SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. *Memória coletiva e teoria social*. São Paulo: Annablume, 2003.

SILVA, Cláudia Rose Ribeiro da. *Maré:* a invenção de um bairro. Dissertação de mestrado em Bens Culturais e Projetos Sociais. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em História Política e Bens Culturais/Fundação Getúlio Vargas, 2006.

muselâneamuselâne
selâneamuselânea

Uma obra para especializar especialistas

José Neves Bittencourt

Resenha do livro *A escrita do passado em museus históricos*, de Myrian Sepúlveda dos Santos (Rio de Janeiro: Garamond, 2006. 142 p.).

Ao concluir a leitura de *A escrita do passado nos museus históricos*, pensei em certos chavões que sempre nos ocorrem quando queremos elogiar um livro. Por exemplo: "Este livro não perdeu a atualidade" ou "Este livro levanta questões interessantes". Mas o fato é que, para o trabalho de Myrian Sepúlveda dos Santos, estes chavões são bastante precisos.

Para mim, esse texto nunca perderá a atualidade, visto que diversos eventos fazem com que sua trajetória cruze a minha própria. Em primeiro lugar, por termos sido contemporâneos, Myrian e eu, no Instituto de Ciências Humanas e Filosofia da Universidade Federal Fluminense – o velho e bom "ixifi", para os muitos íntimos que, lá pela década de 1970, passaram pelos corredores do velho prédio da rua Lara Vilella, em Niterói. Na época, imagino que ela, tanto quanto eu, não projetava, para o futuro, qualquer relação com museus. De fato, este tema não nos tangenciou durante a graduação. Não era comum, na época, aos alunos de graduação, ter referências a museus brasileiros como lugares ou temas de pesquisa. Suponho que nem mesmo para nossos mestres.

Em segundo lugar, por termos nos encontrado novamente quando ambos éramos iniciantes na atividade de pesquisa. Na segunda metade do ano de 1986, recém-integrado ao quadro de especialistas (naquele momento, reconheço, um "especialista" não muito especializado...) do Museu Histórico Nacional, eis que o acaso me coloca diante da ex-colega, que desenvolvia pesquisa de campo para uma dissertação de mestrado em sociologia. Para mim, uma novidade: não imaginava que museus de história pudessem ser tema de pesquisa nem para historiadores, quanto mais para cientistas sociais...

De lá para cá, muita coisa aconteceu. Eu, por exemplo, tornei-me um "especialista especializado"; os museus tornaram-se tema para as ciências históricas e sociais, e hoje se apresentam como lugar e objeto de pesquisa para milhares de profissionais especializados; a ex-colega Myrian tornou-se a professora Santos, uma das maiores especialistas

brasileiras em museus, a esta altura realizando e orientando inúmeras pesquisas sobre o tema.

E sua dissertação, em todos os sentidos, pioneira, continua atual. Continua atual por abordar um tema que, apesar de ter se popularizado, por incrível que pareça, ainda dá origem a poucas publicações. Claro que, neste caso, o mérito maior teria de ser atribuído à iniciativa dos editores, e não é o caso. Cabe aqui, uma observação pessoal: como "especialista especializado", sei que a literatura sobre museus, publicada no Brasil, embora não seja vasta, oferece dezenas de exemplos, principalmente em publicações voltadas para o tema, como a *Revista do Patrimônio* e os *Anais do Museu Histórico Nacional*. O problema é que esses exemplos são geralmente obras de funcionários que apenas historiam e descrevem, de forma sistemática, e sem problematizar, instituições e coleções que lhes dão substância. Neste processo, quase sempre acabam por substituir os processos históricos, políticos e sociais que deram origem às instituições, por um discurso que, ao buscar justificá-las pela "preciosidade" dos acervos e "qualidade" dos trabalhos desenvolvidos, as naturaliza. A exaustiva e precisa pesquisa de Santos, bem como a análise que dela decorre, recoloca os museus em seu devido lugar: deixam de ser "lugar de culto das glórias passadas" para se tornarem espaços públicos onde se representa o exercício do poder. Ao longo da maior parte das 142 páginas da publicação, veremos um exame de duas instituições museais que, relacionando palavras e objetos, constroem a relação entre tempo, história e memória – a questão basilar em todos os museus dessa classe. Este é, sem dúvida, seu maior mérito.

Maior, mas não o único. A abordagem que o texto faz sobre dois grandes museus de história brasileiros permite antever semelhanças e diferenças dentro de um mesmo projeto – apresentar ao público a história da nação. Essa abordagem determina a divisão da obra em duas grandes partes: "O Museu Histórico Nacional" e "O Museu Imperial". Examinando cuidadosamente essas instituições, desde a fundação até a época em que realizou a pesquisa, Santos verifica como a narrativa da história está ligada a uma representação da realidade, e, interpretadas, essas representações fornecem, à luz do jogo político e ideológico inerente ao ato de representar, novos sentidos.

Quanto ao segundo chavão a que nos referimos, "este livro levanta questões interessantes", não é preciso ir muito longe para que formulemos pelo menos uma dessas possíveis "questões interessantes". Se, como afirma Santos, "o acervo museológico é sempre produto da atividade humana, da história, das relações de poder", mas só tem sentido porque é relembrado e reescrito, tendo, assim, resgatados e atualizados seus significados, podemos perguntar como os acervos preservados podem ser potencializados. O exame da experiência de atualização do Museu Histórico Nacional e a experiência própria, delicadamente narrada pela autora – sem dúvida, o ponto alto do trabalho –, adquire, diante dessa pergunta, inesperada potência. Esta merece ser discutida pelos especialistas que, como eu, vivem o cotidiano das instituições e acreditam na capacidade transformadora do próprio trabalho, mas também conhecem suas limitações. Já o exame do Museu Imperial aponta a potência da memória, em um museu "cujo poder evocativo ainda se mantém atuante", apesar da vontade manifesta, em diversos

momentos, pelos dirigentes para mudar tal quadro. Trata-se de outra questão que merece consideração atenta por parte dos profissionais do campo museal.

Mas, então, é um livro para ser lido por especialistas? De forma nenhuma. Essas duas questões, dentre as diversas outras que a leitura do livro suscita, indicam, desde já, como obra que deve atravessar dos cursos de graduação até os programas de especialização avançada, pois aponta problemáticas e possibilidades para a abordagem dessas instituições. A apresentação apaixonante dos dois museus, pintados em cores ora esmaecidas pelo tempo, ora vibrantes pela atualidade da problemática que a abordagem de Santos coloca diante do leitor, é também uma espécie de oficina sobre como se desenrola o bom trabalho científico.

Trata-se de uma obra indispensável, tanto para a formação de especialistas ainda "pouco especializados" como para o aperfeiçoamento e a reflexão dos especialistas que, como eu, buscam aprofundar suas especializações. ◘

Museus de Percursos e Museu da Cachaça

Superintendência de Museus de Minas Gerais

As políticas estaduais de valorização do patrimônio cultural avançam pelo interior de Minas Gerais e criam dois novos museus no estado. O Programa de Musealização das Regiões, já em fase de implantação, inaugura, até o primeiro semestre de 2009, o Museu de Percursos do Vale do Jequitinhonha e o Museu da Cachaça em Salinas, no norte do estado. As novas instituições, além de preservar a memória cultural, apresentam-se como alternativas para o desenvolvimento socioeconômico dessas regiões.

Sob coordenação técnica da Superintendência de Museus e da Superintendência de Interiorização da Secretaria de Estado de Cultura, o programa é parte da política de interiorização dessa secretaria, que trabalha a consolidação de circuitos culturais no interior como principal estratégia de descentralização das políticas e ações do estado.

Concebido no formato de um museu de território, o Museu de Percursos será referendado pelo rio Jequitinhonha, "caminho de água" que orientou a ocupação do interior de Minas e, portanto, indissociável da idéia de sertão. Serão instaladas três sedes do museu, localizadas respectivamente em municípios do alto, médio e baixo Jequitinhonha, além de unidades museológicas avançadas, dispersas em outros pontos do percurso. A nova instituição deverá preservar a diversidade das expressões culturais do Vale, tratando-as como o ponto de inserção do homem no meio ambiente.

Em Salinas, o Museu da Cachaça contemplará o universo da produção, distribuição e consumo dessa bebida, em torno da qual se estabeleceram relações sociais e simbólicas de repercussão regional e nacional. O museu deverá reunir valores relacionados à fabricação e circulação da bebida, recentemente reconhecidos em processo de Registro do Bem, realizado pelo Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais – Iepha/MG. ◘

Arte e Ciência na Avenida Brasil

Thelma Lopes Carlos Gardair

Quem passa por uma das mais importantes vias do Rio de Janeiro, a avenida Brasil, depara-se com engarrafamentos constantes, poluição, trabalhadores que transitam em passarelas bambas, formas variadas de violência e outras tantas mazelas de nossa desordenada vida urbana. Nessa avenida com nome de país, é possível comprar presilhas de cabelo, comer um pastel com caldo-de-cana enquanto o ônibus não vem e presenciar o resultado de tanta desigualdade social. Em meio ao cenário exageradamente sonorizado pelos milhares de veículos que por ali trafegam, surpresa! Um castelo, que, assim como nos sonhos e contos, está localizado no alto de uma colina e envolto por uma bela vegetação.

Trata-se do Castelo Mourisco, idealizado pelo cientista Oswaldo Cruz no início do século passado e hoje, o prédio principal da fundação que leva seu nome – a Fundação Oswaldo Cruz/Fiocruz. Reconhecida internacionalmente, a instituição desenvolve programas sociais, cursos de pós-graduação, pesquisas em diferentes campos da ciência, atividades de divulgação científica, além de produzir medicamentos, vacinas, reagentes e... teatro. Talvez aqui possamos dizer novamente: surpresa!

O fato é que a Fiocruz não apenas tem produzido teatro como também vem ocupando um espaço importante na área da produção teatral, principal-

CARTAZ DE SÉRGIO MAGALHÃES

mente por meio das atividades desenvolvidas pelo “Ciência em Cena”. Originalmente concebido por Virgínia Schall e em funcionamento desde 1997, trata-se de um dos espaços do Museu da Vida, departamento da Casa de Oswaldo Cruz, e tem como principal objetivo o desenvolvimento de atividades que relacionem arte e ciência. Na programação de atividades oferecidas ao público de terça a domingo, destacam-se os espetáculos teatrais.

Duas das peças apresentadas são *O mistério do barbeiro* e *Lição de botânica*. Dirigida por Jacyan Castilho, a primeira foi livremente inspirada no original de Antônio Carlos Soares e versa sobre vida e obra de Carlos Chagas. Já *Lição de botânica* é uma delicada história de amor escrita por Machado de Assis, na qual o Barão Sigismundo de Kernoberg, “botânico de vocação, profissão e tradição”, discute a relação entre ciência e sentimentos com a doce Helena. “Só uma coisa lhe

ILUSTRAÇÃO DE SÉRGIO MAGALHÃES

THELMA LOPES

Parte do elenco da peça Lição de Botânica: *Lygia Fernandes, Rodrigo Lourenço, Glênia Sara e Evelyn Góes*

PROJETO GRÁFICO DE CIDA RAMOS. ILUSTRAÇÃO DE JOSÉ SIQUEIRA

acho inaceitável: a teoria de que o amor e a ciência são incompatíveis", diz Helena, convidando o cientista a sentir a ciência de outra maneira. Gustavo Ottoni assina a direção do espetáculo.

O repertório de peças produzidas pelo "Ciência em Cena" já foi assistido por mais de 60 mil pessoas – um número significativo, principalmente se consideramos o mercado e a produção teatral no Brasil. Isto porque, diferentemente dos Estados Unidos e de alguns países Europa, onde um mesmo espetáculo pode permanecer em cartaz durante anos consecutivos e atingir um grande público, no Brasil as temporadas são mais curtas e, salvo raríssimas exceções, não é comum que atinjam tal número.

No "Ciência em Cena", os espetáculos são apresentados em seis sessões semanais, seguidas de um debate com o público, cujos principais objetivos são: elucidar eventuais dúvidas sobre os temas apresentados nas peças; estimular a discussão sobre críticas e sugestões da platéia e, principalmente, estreitar os laços entre o público, o cientista e o artista. A concepção dos espetáculos é feita por uma equipe artística, com o suporte dos cientistas da Fiocruz, e a apresentação, por artistas profissionais que desenvolvem atividades de pesquisa, bem como por estagiários universitários oriundos das graduações em teatro e direção teatral, orientados pelo diretor Gustavo Ottoni. Vale ressaltar que a Fiocruz é uma das raríssimas instituições no Brasil que oferece estágio na área de interpretação teatral de forma tão continuada. Esses debates são fundamentais para sublinhar a idéia de democratização da cultura, pois mais importante do que ampliar a população consumidora de cultura é promover a discussão sobre quem controla os mecanismos de produção cultural, entendendo também a ciência como parte desta produção. Outra importante contribuição da instituição na área da arte teatral é o estímulo à formação de platéia e à cultura de ir ao teatro. Em levanta-

mento realizado a cada espetáculo, identificamos que cerca de 90% do público que assiste às peças na tenda do "Ciência em Cena" jamais havia ido ao teatro.

Ampliando a atividade teatral no Museu da Vida, o projeto realizou em dezembro de 2006, numa parceria com a Casa das Artes de Laranjeiras – CAL, a Mostra de Teatro, Ciência e Cidadania. O evento reuniu jovens de diferentes pontos da cidade para compartilhar suas experiências e discutir a relação de suas práticas com o exercício da cidadania. Foram dois dias de palestras, debates e apresentações teatrais realizadas por estudantes do entorno da Fiocruz e alunos da CAL, para um público de aproximadamente 400 pessoas.

É com a inquietação de Hamlet e a curiosidade de Galileu que o "Ciência em Cena" vivencia sua prática cotidiana, que tem sido a de intensificar o diálogo entre ciência e arte e traduzi-lo em atividades que buscam estimular a sensibilidade, a inteligência e a imaginação do artista e do cientista que existe em cada um de nós. E não há motivos para surpresas. Arte e ciência são mais imbricadas do que possa parecer. Arrisco dizer que o próprio Oswaldo Cruz não se surpreenderia tanto ao se deparar com a produção artística que vem se desenvolvendo em uma instituição científica. Não acreditasse ele na relação entre ciência e arte, não haveria castelos na avenida Brasil. ◘

ROBERTO JESUS OSCAR E VINÍCIUS PEQUENO

Thelma Lopes e Gustavo Ottoni em cena, na peça Lição de Botânica

Cada manhã um pouso diferente

Ana Gabriela Dickstein

Uma vez li *Medéia*. Faz muitos anos, ainda na faculdade de jornalismo, quando um professor – dos mais instigantes – estimulou a convergência analítica entre a obra de Eurípedes e a peça *Gota d'água*, de Paulo Pontes e Chico Buarque. Tempos depois, reencontrei-me com a personagem principal. E, desta vez, de forma arrebatadora. Lá estava Renata Sorrah, no palco, possuída de si e da sua voracidade de reaver uma dignidade corrompida. A Medéia já era outra. Muito porque ela já era um outro eu, que se revestia e investia de uma outra mulher. A vingança dela, que toda a tomava, seguia como uma angústia lamuriosa, mas curiosamente passou a se mover por uma massa de sensações que mais apontava para a legitimação da própria identidade, construída lenta e vagarosamente. Soberba a atuação, que ativou meus miolos para as coisas novas e ainda esquecidas. O que promoveu aquele encontro, no entanto, foi o preâmbulo de uma história que nem eu sabia muito bem que existia, até decidir escrever este texto. É que no bojo de toda a encenação estava uma baixinha, como eu, com fama de brilhante.

Tinha em mente uma ou outra informação sobre ela, que ficava na esfera mais superficial das minhas memórias (trata-se de um tipo de registro enciclopédico, comum aos jornalistas, que armazenam dados a esmo para compensar a falta de estofo com um saber numérico). Então, configurou-se naquele encontro a substância do nome de Bia Lessa para mim. A peça foi marcante por motivos que mal posso explicar, mas que me deixaram claro o que é a força de uma boa direção. E como era intenso tudo aquilo...

Uns tantos anos depois, foi a vez de *Tempo, tempo, tempo*. Minha primeira Maria Bethânia ao vivo e a segunda Bia. Incrível o casamento das divas: encaixe harmonioso, elegante e visceral.

Minha grata surpresa foi poder fechar uma espécie de tríade com uma exposição – mote perfeito para que vingasse um escrito para a nossa *Musas*. Não era uma exibição qualquer, mas uma revisitação da história de Diadorim e Riobaldo, do imenso Guimarães Rosa. A instalação de Bia Lessa, criada para homenagear os 50 anos de *Grande sertão: veredas*, em 2006, teve um público de mais de 550 mil pessoas no Museu da Língua Portuguesa de São Paulo e aportou neste ano no Museu de Arte Moderna do Rio, para meu deleite.

As palavras são a matéria-prima da instalação. Prima e viva porque sujeitas à construção de sentido pelos visitantes, quer na condição de compenetrados observadores ou de desatentos passantes. Elas são ilegíveis, sugeridas, invertidas, amontoadas, incompletas, isoladas, bordadas, revisadas, inventadas, discretas, rabiscadas, mas, principalmente, aderentes, seja às latas de lixo, águas, tijolos, tapetes, painéis, paredes ou às janelas presentes nas sete trilhas/percursos

que compõem a exibição. Também há vozes e sons, célebres e anônimos, na ambientação. Metrópole e sertão estão lá, para embaralhar nossos lugares de memória. Corro para o livro e, num exercício dadaísta que me é comum, abro numa página à toa.

> Veredas. No mais, nem mortalma. Dias inteiros, nada, tudo o nada – nem caça, nem pássaro, nem codorniz. O senhor sabe o mais que é, de se navegar sertão num rumo sem termo, amanhecendo cada manhã num pouso diferente, sem juízo de raiz?

Cada manhã num pouso diferente, o museu me trouxe grandes novidades... ◘

A sustentável leveza do ser

Joelma Melo da Silva

A obra do escultor americano Alexander Calder não se encerra em si mesma. Como um movimento da natureza, ela é contínua e cheia de possibilidades. Modifica-se seja mediante o vento, seja pela mão do espectador ou simplesmente pelo correr do olhar imaginativo. Além disso, outro elemento-força do artista seria o casamento entre cor e forma. E, portanto, cor, forma e movimento seriam uma espécie de Santíssima Trindade para Calder.

Em agosto de 2006, a Pinacoteca do Estado, em São Paulo, recebeu uma exposição desse artista. A curadoria de Roberto Saraiva fez uma proposta que ultrapassou a intenção de resgate histórico de Calder. Em certos momentos, a exposição nos faz sonhar, sermos leves, coloridos e suspensos por fios, acentuando a nossa leveza. Em outros, já sem cores, somos vários ao mesmo tempo, inconstantes e surpreendentes; somos sombras que dançam sobre uma superfície qualquer. A sustentação não se dá mais pela gravidade, mas pela imaginação.

Formada por um conjunto de sete salas, a exposição iniciava-se com a sala de exibição de filmes sobre o escultor, uma espécie de preparação para o que vinha a seguir: uma vasta produção – que não se resume aos conhecidos móbiles –, influenciada, de certa forma, pela cultura brasileira, já que corresponde ao período em que o escultor visitou o país (pós-Segunda Guerra).

A segunda sala – primeira a exibir as peças de Calder – apresentava um conjunto de três grandes móbiles, pendurados intencionalmente sobre uma estrutura retangular de madeira pintada de branco, cujo intuito era mostrar a formação de imagens a partir do movimento dos móbiles. A luz baixa contribuía para a criação de um verdadeiro baile de sombras, surpreendente a cada instante. As peças nunca eram as mesmas. Embora fossem construídas sempre pelas mesmas formas, era infinito o número de imagens possíveis, contabilizados os diferentes ângulos de visão. Isso também corroborava com o caráter lúdico e leve da obra de Calder. As crianças e os adultos presentes encantavam-se, na medida em que os conjuntos de formas geométricas se movimentavam, projetavam imagens, criavam novas dimensões do trabalho. Simultaneamente, o objeto e a imagem dele compunham o todo artístico, isentando-nos de interpretações póstumas. Vemos o que vemos, independentemente de racionalizarmos. Fomos transpostos a um tempo no qual movimentos contínuos ou a simples sombra de algo eram capazes de prender nossa atenção. Nessas obras, o interesse não estava na revelação da mágica, mas no efeito da mesma e, inclusive, na sua continuidade.

Além dos famosos móbiles, as pinturas, as esculturas, os desenhos, os estudos, os objetos, as fotos e as cartas do artista ajudavam a entender a obra de Calder e a acentuar

nosso encantamento inicial. Seja nos quadros, nas formas dos objetos, nas esculturas, nosso olhar é incitado a dançar por toda a superfície ocupada ou transformada, o que configura um verdadeiro fluxo. Nada é destituído de vida. Tudo parece estar infinitamente num movimento gracioso. É como se as formas de Miró ganhassem autonomia e fizessem "o que bem entendessem".

Outros pontos positivos da exposição foram a criação de cenários coloridos e as diferentes maneiras de expor. O contraste de cores acentuou o trabalho de Calder. Em uma das últimas salas com móbiles, por exemplo, o azul do ambiente criou um cenário transcendental, que remetia ao espaço. E o movimento leve dos móbiles contrastava com a rigidez das paredes azuis, como no caso de Lufada de Neve II (1948), que enchia o olhar pela delicadeza das formas brancas que o compunham.

Ainda assim, houve pequenos deslizes na exposição. Alguns pequenos móbiles foram expostos em caixas transparentes, o que poderia ser justificado pelo estado de fragilidade da peça. Mas, ao perder a possibilidade de estar em movimento, o móbile perdeu parte de sua graça e, conseqüentemente, de sua vida.

Outro ponto que não chegou a ser um deslize – já que a intenção era boa, mas o resultado não conseguiu ser pleno – foi a exposição do último móbile. Ele também estava suspenso, mas, diferentemente dos demais, tinha no meio um vidro quadrangular vazado, o que dava à imagem um aspecto de continuidade. Talvez a intenção fosse mostrar o móbile por um ângulo inédito, de baixo para cima, criando uma imagem infinita. Entretanto, a luz excessivamente escura e a beirada que limitava o quadrado de vidro, por ser muito larga, forçava os espectadores a se debruçarem sobre ela para obter um melhor ângulo de visão. Mesmo assim, não era possível ver plenamente a peça.

Mas esses detalhes não diminuem o valor da obra de Calder, nem os aplausos à Pinacoteca do Estado pela iniciativa de realizar uma exposição que nos deu de presente a possibilidade de admirar até mesmos broches criados pelo escultor.

A exposição foi uma oportunidade única de entrar em contato com toda a maestria presente nas peças da Calder. Foi uma forma de conhecer de perto os móbiles, as pinturas, as esculturas e os objetos que o artista presenteou aos amigos brasileiros. Foi uma forma de ter contato com um homem cuja generosidade, presente nos movimentos de sua obra, remete à segurança daquele "paraíso perdido" chamado infância, onde diversão estava associada a qualidades imaginativas. ◘

Monumento íntimo

Leila Danziger

Pirâmides, arcos de triunfo e obeliscos são pilares de gelo que derrete.
W. G. Sebald

Distanciava-se da aléia principal, apressava o passo e lançava-se numa corrida desabalada, desaparecendo na primeira encruzilhada do Jardim. Fugir era a brincadeira preferida, transgressão regulamentada naqueles passeios de domingo. Corria sem olhar para trás, aproveitando a suposta distração dos pais, que costumavam ler o jornal, sentados num banco de madeira não muito distante do chafariz central. A menina conhecia de cor aquela pequena porção do Jardim Botânico, onde troncos, folhagens e tabuletas de nomes orientavam-lhe o caminho. Ao se sentir longe do grupo familiar, estancava a corrida e saboreava a autonomia conquistada. Ao cruzar com pessoas estranhas, inflava-se de orgulho e exibia, desafiadora, sua solidão. Media o tempo transcorrido apenas pela excitação crescente e, quando seu relógio interior lhe fazia sinal, dirigia-se ao lugar combinado, onde seu irmão a aguardava. Ao chegar, encontrava o menino absorto no ritual de atirar pedras que riscavam no ar um arco majestoso e, às vezes, transpassavam o vazio denso do Portal. Seu desafio era acertar os vãos das arcadas superiores, onde há mais de um século erguiam-se as janelas da Academia Imperial de Belas Artes. O portal era uma construção feita de cheios e vazios, passado espesso e esquecimento.

A menina o cruzava como quem chega à própria casa, com reconhecimento, intimidade, alívio. Leve e infensa à densidade das ausências que ali habitavam, atravessava o que fora um dia a entrada principal do edifício neoclássico, dirigindo-se ao avesso da história que desconhecia. Vista pelos fundos, aquela fachada solene, que no século XIX fizera parte da paisagem carioca nos arredores da Praça Tiradentes, lembrava suas bonecas de papel, nas quais prendia roupas também de papel. Não entendia o que aquela construção fazia ali, plantada no Jardim Botânico. O que era aquilo, afinal? Uma passagem que não conduzia a lugar algum, uma quase-casa fincada inutilmente entre palmeiras e bambuzais. Preferia observar a fachada pelos fundos, repletos de inscrições menos crípticas do que as informações da placa cravada próxima ao monumento. A cada visita, ela lia e relia as mesmas informações oficiais e sucintas da placa informativa, que eram imediatamente esquecidas. Ou quase. Deixavam vestígios tênues, como frases apagadas num caderno. De modo quase imperceptível, o lastro da história depositava-se em suas brincadeiras, tornando-a antiga, desde cedo tão antiga. Lentamente, o passado adquiriu forma em sua vida: nada mais que um sonho, confuso e indecifrável, mas recorrente.

Na parede do pórtico, esquecido

entre história e natureza, a menina deixaria também suas marcas. Munida de uma pedra pontuda, desenharia casas, flores e astros, com traços tênues e enrijecidos pela dificuldade imposta pelo material. Gostava do atrito da pedra na parede, excitava-se com o esforço vigoroso que o gesto exigia de todo o seu corpo. Desenhava pelo puro prazer de traçar, riscar, mover-se naquela parede entre o céu, o Jardim e o tempo.

Certas vezes, enquanto o irmão distraído riscava no solo arenoso complicados diagramas, a menina escorregava os dedos por baixo da roupa, por dentro da calcinha de algodão. Demorava-se apenas o suficiente para sentir sua própria maciez e umidade. Mas essa pequena transgressão era apenas um sinal, quase uma senha, de uma outra ainda mais saborosa: a de se entregar ao devaneio de imaginar a própria vida, toda a sua vida, muitas vidas. Sentada no chão, com as costas apoiadas na parede fria daquele belo e monumental destroço de nossa história imperial, ela mexia nos dedos dos pés e se entregava ao mais vigoroso devaneio. Imaginava-se veterinária ou dançarina, flautista ou deputada, ora casada ora solteira, teria filhos gêmeos e unhas longas, viveria paixões (ah, tantas paixões), seria ardente e misteriosa, justa e frágil, destemida e voraz... Sob o pórtico, tudo lhe parecia vasto e possível: o jardim, a vida e a própria carne se misturavam em sonhos de amplidão e intensidade. Mas em seu devaneio infiltrava-se também um sopro leve de cinzas, uma matéria volátil, uma versão infantil daquilo que há séculos chamam de melancolia, um sentimento difuso e precoce de perda, como se desde cedo ela antevisse a dissolução de tantos sonhos. Era como se o segredo de sua vida e de seus numerosos destinos se conectasse estranhamente ao Portal, ainda hoje carregado de promessas e expectativas de um futuro nacional esplêndido, majestoso e sempre, sempre adiado.

É possível que, para a menina, aquela ruína tenha se convertido numa espécie de monumento íntimo às possibilidades infindáveis de sua vida, pois ali retornaria, às vezes apenas na imaginação, sempre que sentisse saudades de si mesma. Com contido desespero, retornaria ao Jardim Botânico, ao pórtico desterrado, a cada vez que a vida lhe decepcionasse, a cada vez que lhe parecesse necessário e urgente reativar a potência delicada de seus sonhos e salvar do esquecimento seus pequenos impérios de menina. ◘

Unirio abre espaços de pesquisa e discussão da museologia

Ivan Coelho de Sá

As comemorações dos 75 anos do Curso de Museologia da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – Unirio têm motivado uma série de atividades relacionadas à pesquisa, ao reconhecimento e à valorização da trajetória de vida do profissional de museologia.

No Departamento de Estudos e Processos Museológicos do Centro de Ciências Humanas e Sociais – DEPM/CCH, foi criado o grupo de pesquisa "Memória e Preservação da Museologia no Brasil". Seu objetivo é implantar um núcleo de memória a partir da coleta e da organização de acervos que pudessem preser-

ACERVO DOADO PARA O NÚCLEO DE MEMÓRIA DA MUSEOLOGIA NO BRASIL/ESCOLA DE MUSEOLOGIA DA UNIRIO

Reunião de especialistas em museus e museologia (Icom Brasil), Museu Imperial, Petrópolis/RJ, 1954

var a história da museologia e servir de base para pesquisas. Instituído no final de 2005, ele foi o primeiro passo para a criação do Núcleo de Memória da Museologia no Brasil – Nummus. Com apoio do Demu/Iphan, esse núcleo reúne professores, museólogos e alunos voluntários, que vêm promovendo uma campanha de doações e trabalhando na organização do acervo da instituição. O site http://www.unirio.br/museologia/nummus.htm oferece mais dados sobre o projeto.

Outra iniciativa ligada ao Curso de Museologia, que partiu de um grupo de estudantes, foi a criação da *Revista Eletrônica Jovem Museologia: estudos sobre museus, museologia e patrimônio*. Lançada em janeiro de 2006, a publicação tem como objetivo estimular a discussão científica entre estudantes, docentes e profissionais de todo o país que desenvolvam pesquisas nas áreas de museologia e patrimônio. Informações sobre a publicação no *site* http://www.unirio.br/jovemmuseologia. ◘

ACERVO DOADO PARA O NÚCLEO DE MEMÓRIA DA MUSEOLOGIA NO BRASIL/ESCOLA DE MUSEOLOGIA DA UNIRIO

Geraldo Pitaguary em pesquisa de campo

Alocução de posse na Presidência da Associação Amigos do Museu Nacional[1]

Luiz Fernando Dias Duarte

Senhoras e senhores,

É muito oportuno que a posse da nova diretoria da Associação Amigos do Museu Nacional – SAMN se realize, neste ano, em continuidade com a posse da nova diretoria do Museu Nacional. A associação existe apenas para secundar nosso venerável museu em sua permanente e acirrada luta pela reprodução e desenvolvimento.

Certamente já fora assim ideada a Sociedade original, em sua criação, em 1937, sob a presidência de Guilherme Guinle e com a secretaria de Heloisa Alberto Torres, à época da direção de Alberto Betim Paes Leme no Museu Nacional. Embora não tenha ainda havido pesquisa intensa sobre o arquivo histórico de nossa associação – umas poucas notas se devem ao nosso sempre lembrado Solon Leontsinis, recentemente falecido, em suas ainda inéditas *Efemérides do Museu Nacional* –, pode-se bem imaginar a oportunidade da criação desta Sociedade naquele momento (trata-se de uma das mais antigas sociedades de amigos de instituição cultural pública brasileira). Entre a Constituição de 1934 e o Estado Novo, o Estado brasileiro encontrava-se em plena mutação. Novos recursos institucionais deviam ser inventados para enfrentar as novas condições de sobrevivência dentro do aparelho administrativo federal.

Outra não foi a oportunidade que nos fez ressuscitar, há poucos anos, a antiga Sociedade. Também nesta passagem de século e de milênio enfrenta-se uma séria crise da administração pública federal. A política do Estado mínimo e da propalada parceria com a "sociedade civil" foi entronizada no governo Collor e tem se mantido desde então, obrigando as instituições do Estado a lutarem ferozmente para encontrar suas novas condições de sobrevivência.

Nossa Sociedade tinha desfalecido imperceptivelmente ao longo dos anos 1980. Sofria o museu – como sofre ainda – os efeitos de sua desafiadora adaptação à Reforma Universitária implantada na UFRJ ao final dos anos 1960. Ao lado do sucesso da implantação da pós-graduação na instituição, ocorria a radical decadência das condições de manutenção das exposições públicas e das coleções científicas e da continuidade do ensino ampliado ao grande público. Lembro-me, como vice-diretor, na gestão de Leda Dau à frente do museu, no final dos anos 1980, de ter que decidir onde colocar o "arquivo morto" da Sociedade – e ele parecia realmente, então, uma velha relíquia, como tantas outras, mais ou menos dignas, de nossa instituição.

Na direção de Arnaldo Coelho, no começo dos anos 1990, com o

Notas

1. Discurso proferido no dia 21 de fevereiro de 2006 (N. do E.).

decidido apoio de Luiz Pinguelli Rosa – então Presidente do Fórum de Ciência e Cultura da UFRJ –, decidiu-se pela criação de uma outra e nova Sociedade, com um perfil supostamente mais adaptado às exigências dinâmicas desta Casa e dos novos tempos. Infelizmente, o modelo então seguido – de uma maior dependência de mediadores externos – acabou por não se revelar operacional.

Com isso, quando assumi a direção do museu, em 1998, vi-me na triste condição de não contar com qualquer associação de amigos verdadeiramente ativa. Das muitas discussões havidas nessa época, surgiu a idéia de reativar a Sociedade original, em vez de insistir na mais recente. Um grupo dedicado de funcionários, como Regina Dantas, Wagner Martins, Rhoneds Perez, Maria José Velloso e Ricarte Linhares, ocupou-se plena e competentemente dessa tarefa, de que resultou a ressurreição da Sociedade, no ano de 2001, quando se completava meu mandato. No início de 2003, a entrada em vigor do novo Código Civil brasileiro exigiu a revisão da estrutura institucional, que nos obrigou a passar, inclusive, de "sociedade" a "associação".

Já há dois anos, porém, vem a SAMN se capacitando crescentemente para desempenhar seu papel estatutário de braço auxiliar do Museu Nacional, tendo conseguido estabilizar uma competente estrutura administrativa num período de intensa captação de recursos. Com efeito, embora os objetivos estatutários da associação sejam preeminentemente culturais e educativos, avulta nas suas condições atuais de funcionamento a função de captadora e gestora auxiliar de recursos para as volumosas e crescentes necessidades financeiras da instituição. Face à atordoante escassez de recursos regulares, orçamentários, do Estado, obriga-se a instituição a competir no mercado dos editais públicos de instituições públicas e privadas ou nesse outro e estranho mercado das renúncias fiscais para a cultura (o Pronac/MinC) – devendo dispor, para tanto, de uma estrutura totalmente diferente das suas regulares seções e competências administrativas. Eis ao que se vota hoje sobretudo a nossa associação.

Essa função, já há muito tempo necessária, vinha sendo cumprida por outras agências, externas, de diferente ordem. A Fundação Universitária José Bonifácio – nossa cara FUJB, a que tanto devemos – desempenha centralmente esse papel em relação à UFRJ e tem sido um canal precioso de carreamento de recursos externos para diversas funções do Museu Nacional. Por mais competente e ágil que seja a FUJB, ela é, porém, a única responsável pelo apoio a toda a gigantesca e complexa estrutura da UFRJ. Necessita o museu de algo mais focado em seus interesses, mais próximo de suas necessidades, mais preciso em suas demandas.

Em um outro pólo, tem o museu se valido do benemérito apoio do Instituto Herbert Lévy – IHL, que, pelas mãos competentes de José Carlos Barbosa, tem sido o canal principal dos recursos de renúncia fiscal da Petrobras – os quais nos facultaram o intenso programa de reformas e construções em curso. Necessita o museu, porém, mais uma vez, de algo mais focado em seus interesses, mais próximo de suas necessidades, mais preciso em suas demandas.

O primeiro grande desafio da associação é, assim, financeiro, no sentido de carrear e gerir recursos para o museu; um grande, um enorme volume de recursos, capaz

de completar a reforma deste Palácio de São Cristóvão e dos diversos anexos, inclusive os do Horto; capaz de garantir a construção dos novos anexos administrativos e acadêmicos do Horto – uma verdadeira revolução nas condições de funcionamento da instituição –; capaz de permitir a manutenção das estruturas mais grandiosas de pesquisa (sobretudo as coleções científicas); capaz de ensejar o término do planejamento e a execução das novas exposições permanentes do museu – enfim, uma tarefa suficientemente hercúlea, a se estender por dilatados anos.

O ponto crítico do atendimento a esse desafio é o de conciliar a previsível instabilidade do fluxo dos recursos com a necessária continuidade e solidez do núcleo mínimo administrativo e contábil da associação. No momento, temos equacionada essa verdadeira "quadratura do círculo", graças à lúcida benemerência da Vitae – mas logo nos veremos novamente à cata de uma solução. Estão correndo na praça nossas propostas aos últimos editais de apoio cultural da Petrobras e do BNDES – dependentes, como somos, desta contradição estrutural da política de subordinação das instituições de Estado à mercantilização dos recursos de Estado: para se candidatar aos recursos privados e para-estatais, é preciso dispor de uma infra-estrutura de pessoal que o Estado tampouco sustenta.

O segundo grande desafio da associação é o de afirmar o seu perfil público, capacitando-a a desempenhar sua função de divulgação institucional e difusão cultural subsidiárias ao Museu Nacional. O modelo da atual associação privilegia a sua sustentação pelos "amigos de dentro" – digamos assim, por oposição a tantas outras sociedades de amigos que dependem fundamentalmente do aporte benemérito dos "amigos de fora". Essa opção não pode, porém, privar a associação de sua condição de ponte privilegiada do museu com os círculos mais amplos da sociedade, cabendo, portanto, uma política de promoção e manutenção de filiações externas, cujo modelo ainda não se encontra estabilizado. Tampouco temos clara a política possível de irradiação cultural que se poderia patrocinar, num momento em que as exposições públicas se encontram tão combalidas (apesar de tantos ingentes esforços do Serviço de Museologia, sob a batuta incansável de Tereza Baumann) e o Serviço de Assistência ao Ensino padece de tão graves limitações (apesar dos também ingentes esforços de Mara Leite e sua equipe). Contrariamente ao tempo da antiga Divisão de Educação, que centralizava a irradiação cultural do museu, há hoje ricas políticas locais, por exemplo, dos programas de pós-graduação, cuja integração ao conjunto da vida institucional seria possivelmente benéfica.

Considero como o terceiro grande desafio da associação – mas reconheço a tendenciosidade de minha posição pessoal a respeito da reprodução do Museu Nacional – o de ensejar, se possível, que a instituição a cujos destinos serve se disponha a refletir mais continuada e radicalmente sobre sua identidade e seu destino. Toda instituição, mormente uma tão grande e vetusta como a nossa, tende a se deixar levar um tanto mecanicamente pelo fluxo quotidiano dos problemas sem atentar para os sinais das grandes transformações históricas em que se encontra inserida. A própria direção de uma instituição como o Museu Nacional é normalmente engolfada pela pletora de desafios cotidianos, para poder se permitir suscitar essa mirada de mais longo alcance.

O museu necessita repensar sua posição institucional. Não lhe basta – embora seja monumental tarefa – recompor as condições de sua reprodução física. É preciso imaginar se não haveria como alterar a sua condição de uma dentre as 50 unidades de uma dentre as 60 universidades federais de nosso país. Não há como se manter "Nacional" em um tão ínfimo escaninho institucional; do que é sinal a cruel perda – há décadas – de sua condição de unidade orçamentária própria. Também me parece – e já o disse antes, ao terminar meu mandato de diretor – que não há como se afirmar como um museu de história natural atualizado e decente sem uma estrutura museológica e museográfica ampla, forte e competente. A desclassificação da função museológica ao nível de um mero serviço auxiliar, decorrente da maneira como a reforma universitária foi implantada no museu, implicou uma decadência dessa função primordial, o que nos tornou motivo de uma vergonha "nacional". Não nos recuperaremos desse desastre e não enfrentaremos o gigantesco desafio da montagem das novas exposições com pequenas intervenções tópicas ou com uma ou duas vagas dos raríssimos concursos para pessoal técnico da universidade.

Mas já vai assim a carroça passando temerariamente à frente dos bois. A evocação desses desafios – desafios da associação, desafios do museu – apenas serve como estímulo à reflexão comum, dos amigos de dentro e dos amigos de fora (cuja presença aqui hoje tanto nos enche de prazer e orgulho) sobre a grandeza das tarefas à frente e a dureza das condições em que se deverá enfrentá-las.

Dependerá dos Amigos do Museu Nacional – no seu mais amplo sentido – viabilizar que esses desafios sejam mais bem ou mal enfrentados. Esta diretoria atual, comigo como presidente, Regina Dantas como vice-presidente; Maria José Veloso como primeira-secretária; Tereza Baumann como segunda-secretária; Carmen Solange Severo como primeira-tesoureira e Wagner Martins como segundo-tesoureiro, além do Conselho Fiscal, apenas procurará convidá-los, congregá-los, animá-los a se juntar ao grande esforço de recuperação e manutenção do Museu Nacional. Uma *amicitia* institucional – ampla comunhão de interesses e sentimentos que concentram nesta instituição os caros valores da ciência, da cultura e da nação; esses que contam entre os melhores atributos de nossa civilização. ◘

notas biográficas

AMALHENE BAESSO REDDIG
Pedagoga. Mestre em Educação pela Universidade do Extremo Sul Catarinense – Unesc, em Criciúma (SC), na linha de pesquisa Educação, Linguagem e Memória. Pesquisadora do Grupo de Ensino, Pesquisa e Extensão em Educação Estética – Gedest. Professora de Prática de Ensino no Curso de Artes Visuais da Unesc. Coordenadora Programa Arte e Cultura, da Diretoria de Extensão e Ação Comunitária da mesma universidade.

ANA GABRIELA DICKSTEIN
Formada em Jornalismo pela Escola de Comunicação da UFRJ e mestre em Sociologia (com concentração em Antropologia) pela IFCS/UFRJ. É editora-assistente de *Musas*.

ANAMARIA AIMORÉ BONIN
Professora-adjunta do Departamento de Antropologia da UFPR até 2002. Atuou na graduação, na especialização, no mestrado em Antropologia Social e no doutorado em Meio Ambiente e Desenvolvimento. Foi diretora do MAE/UFPR de 1998 a 2002.

ANDRÉIA BENETTI-MORAES
Bióloga, professora do ensino fundamental, laboratorista no Museu Zoobotânico Augusto Ruschi. Desenvolve pesquisa em taxonomia botânica e ação educativa em museus. Participa do projeto "Meio Ambiente da Escola Municipal de Ensino Fundamental Santo Antônio em Passo Fundo".

ANNA PAOLA P. BAPTISTA
Doutora em História Social pelo IFCS-UFRJ, mestre em História da Arte pela UCE-Birmingham, Reino Unido, e curadora dos Museus Castro Maya/Museu da Chácara do Céu, no Rio de Janeiro. Desenvolve pesquisas voltadas para as relações entre colecionismo, mercado de arte e afirmação da arte moderna no Brasil.

ANTÔNIO CARLOS PINTO VIEIRA
Foi um dos fundadores do Centro de Estudos e Ações Solidárias da Maré – Ceasm e do Museu da Maré. Atualmente, é mestrando do Programa de Pós-graduação em Memória Social da Unirio e vice-presidente da Associação Brasileira de Museologia – ABM.

APARECIDA M. S. RANGEL
Graduada em Museologia e mestre em Memória Social e Documento, ambos os títulos obtidos na Unirio. Desde 2002, é museóloga da Fundação Casa de Rui Barbosa (RJ), responsável pela área educativa do museu. Seus focos de interesse são a educação em museus e os museus-casas.

ARJUN APPADURAI
Antropólogo. Conselheiro Sênior para Iniciativas Globais da New School for Social Research, em Nova York, onde também é Professor John Dewey de Ciências Sociais. É PhD pela Universidade de Chicago. Lecionou em diversas universidades, como Yale, Chicago e a École des Hautes Études en Sciences Sociales, em Paris. Participa de conselhos acadêmicos e consultivos nos EUA, Europa e Índia. É autor de numerosas publicações e artigos acadêmicos, tais como *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization* (1996), e editor de livros como *The Social Life of Things* (1986).

CAROL BRECKENRIDGE
Professora associada na área de Estudos Históricos da New School for Social Research, em Nova York, e palestrante sênior da Divisão de Humanidades da Universidade de Chicago. É PhD pela Universidade de Wisconsin. Editou, entre outros, *Orientalism and the Postcolonial Predicament* (1993), com Peter van der Veer, e *Consuming Modernity: Public Culture in a South Asian World* (1995). Pesquisa, entre outros temas, Estado, política e religião na Índia.

CAROLINA AMARAL DE AGUIAR
Formada em História pela Universidade de São Paulo – USP. Mestre pelo Programa Interunidades em Estética e História da Arte, da USP, com o a dissertação *Videoarte e MAC-USP*: o suporte de idéias nos anos 1970. Atua nas áreas de história da arte e história e audiovisual.

CLAUDIA M. P. STORINO
Formada em Comunicação Visual e em Desenho Industrial pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro – PUC/RJ e em Arquitetura pela Universidade Santa Úrsula. Especialista em Preservação e Restauração de Monumentos e Conjuntos Históricos e, atualmente, cursa o mestrado em Memória Social na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – Unirio. É técnica do Departamento de Museus e Centros Culturais do Iphan e editora de *Musas*.

ELENA FIORETTI
Licenciada em matemática, diretora do Museu Integrado de Roraima – MIRR. Está à frente de vários projetos culturais e pedagógicos relacionados à cultura e à sociedade roraimenses. Membro pesquisador do grupo de pesquisa "Educação infantil: processos de linguagem e

aprendizagem", do CNPQ. Coordena os programas do Desenvolvimento Científico e Tecnológico Regional do CNPq – DCR/CNPq, ligados à Fundação de Ciência e Tecnologia de Roraima.

EMERSON DIONISIO GOMES DE OLIVEIRA
Graduado em Jornalismo pela Universidade Estadual Paulista – Unesp, mestre em História da Arte e da Cultura pela Unicamp e doutorando em História na Universidade de Brasília – UnB. Curador independe, é ex-diretor do Museu de Arte Contemporânea de Campinas.

FERNANDO JOÃO DE MATOS MOREIRA
Licenciado em Geografia e mestre em Geografia Humana e Planejamento Regional e Local. É professor da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, em Lisboa.

FLÁVIA BIONDO DA SILVA
Bióloga, mestre em Educação. Desenvolve pesquisa em Educação Complexa, Ação Educativa em Museus e Educação Ambiental. Coordena o Museu Zoobotânico Augusto Ruschi, da Universidade de Passo Fundo, no Rio Grande do Sul, e desenvolve diversos projetos em educação ambiental.

INÊS GOUVEIA
Licenciada em História, mestranda do Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – Unirio. Desde 2002, atua no Centro de Referência Luso-Brasileira do Museu Histórico Nacional, onde é coordenadora de pesquisa do catálogo virtual *Expressões da expansão do mundo luso-atlântico no acervo do Museu Histórico Nacional*.

IVAN COELHO DE SÁ
Graduado em Museologia pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – Unirio e em Pintura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ. Mestre em Artes Visuais pela UFRJ e doutor em História da Arte pela mesma universidade. Tem especialização em Conservação e Restauração de Documentos Gráficos pela Fundação Casa de Rui Barbosa. É professor assistente do Curso de Museologia da Unirio.

JOELMA MELO DA SILVA
Formada em Artes Plásticas pela Universidade Mackenzie (SP) e em Ciências Sociais pela Universidade de São Paulo. Tem como áreas de interesses arte-educação, museus e urbanização.

JORGE CAMPANA
Fotógrafo, engenheiro da 6ª Superintendência Regional do Iphan, mestre em Restauração Arquitetônica pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, doutorando do Programa de Pós-graduação em Engenharia Civil da Universidade Federal Fluminense. Autor do ensaio fotográfico da seção "Museu Visitado".

JOSÉ NEVES BITTENCOURT
Graduado em História pela Universidade Federal Fluminense – UFF, onde também obteve os títulos de mestre e doutor em História. É técnico-pesquisador do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional desde 1986. Foi responsável pela Divisão de Estudos e Pesquisas e coordenou o Centro de Referência Luso-Brasileira do Museu Histórico Nacional. Atualmente, é coordenador técnico do Museu Histórico Abílio Barreto e coordenador editorial de publicações científicas dessa instituição. Organizou diversos outros periódicos e livros e é consultor editorial de *Musas*.

LEILA DANZIGER
Graduada em Artes pelo Institut d'Arts Visuels d'Orléans, França. Doutora em História Social da Cultura pela PUC-Rio. É professora do Instituto de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro – Uerj. Participou de exposições em galerias e espaços culturais em cidades como Rio de Janeiro, São Paulo, Brasília, Berlim, entre outros.

LUÍS FERNANDO LAZZARIN
Professor adjunto da Universidade Federal de Roraima, coordenador do Pólo Arte na Escola da Universidade Federal de Roraima – UFRR. Tem formação e atuação nas áreas de Arte-educação e Educação Musical e lidera o grupo de pesquisa "Educação Infantil: processos de linguagem e aprendizagem", do CNPq.

LUIZ FERNANDO DIAS DUARTE
Doutor em Ciências Humanas. Professor do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Museu Nacional (UFRJ). É pesquisador do CNPq, com o projeto "Construção social da pessoa: família, reprodução e ethos religioso no Brasil". Foi vice-diretor e diretor do Museu Nacional e membro do Conselho Consultivo do Iphan/MinC. É comendador da Ordem Nacional do Mérito Científico.

MÁRCIA SCHOLZ DE ANDRADE KERSTEN
Foi professora-adjunta do Departamento de Antropologia da Universidade Federal do Paraná – UFPR até 2003. Atuou na graduação, na especialização, no mestrado em

Antropologia Social e no doutorado em Meio Ambiente e Desenvolvimento. Instalou e foi pró-reitora de Extensão e Cultura da mesma universidade, entre 1990 e 94. Foi vice-diretora do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade Federal do Paraná – MAE. Coordenou o Inventário Nacional de Referências Culturais – INRC-Lapa/PR, da 10ª Superintendência Regional do Iphan até março de 2007.

MARIA ISABEL LEITE
Pedagoga. Doutora em Educação pela Universidade Estadual de Campinas – Unicamp. Professora titular do Programa de Pós-Graduação em Educação da Unesc e do Curso de Artes Visuais da mesma universidade. Coordenadora do Grupo de Ensino, Pesquisa e Extensão em Educação Estética – Gedest e pesquisadora do Projeto Museu da Infância.

MÁRIO DE SOUZA CHAGAS
Poeta e museólogo, mestre em Memória Social pela Unirio e doutor em Ciências Sociais pela Uerj. Professor adjunto da Unirio e professor visitante da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologia de Lisboa. É coordenador técnico do Departamento de Museus e Centros Culturais do Iphan e editor de *Musas*. Entre suas publicações estão *Há uma gota de sangue em cada museu* (2006) e a organização, com Regina Abreu, do livro *Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos* (2003).

NÚBIA SORAYA DE ALMEIDA FERREIRA
Socióloga, com especialização em Inovação e Difusão Tecnológica. Desde 1995, atua no Instituto de Pesquisas Científicas e Tecnológicas do Estado do Amapá – Iepa e, em 2003, tornou-se diretora do Museu Sacaca, cargo que ainda ocupa.

REGINA ABREU
Antropóloga. Professora do Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Unirio. Atua também na Escola de Museologia da mesma universidade, onde trabalha com Antropologia dos Museus e dos Patrimônios. É coordenadora do GT (grupo de trabalho) de Patrimônio Cultural da Associação Brasileira de Antropologia. Entre suas publicações estão *A fabricação do imortal* (1996) e a organização, com Mário de Souza Chagas, do livro *Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos* (2003).

RICARDO AQUINO
Doutorando em Memória Social na Unirio e diretor do Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea.

THELMA LOPES CARLOS GARDAIR
Mestre em Artes Cênicas pela Universidade do Rio de Janeiro – Unirio. Atriz profissional e professora da Casa das Artes de Laranjeiras. Desenvolveu cursos e conferências sobre arte e ciência nas universidades de Évora, Lisboa e Coimbra, em Portugal. É gerente do "Ciência em Cena", espaço do Museu da Vida da Fundação Oswaldo Cruz/Fiocruz, no Rio de Janeiro.

VERA DODEBEI
Bacharel em Biblioteconomia e Documentação, mestre em Ciência da Informação e doutora em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1997). Professora Associada I da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – Unirio, onde coordena o Programa de Pós-Graduação em Memória Social. É bolsista de produtividade em pesquisa do CNPq, com o projeto "Patrimônio digital, memória social e teoria da informação: configurações e conceituações".

Entre em contato com *Musas – Revista Brasileira de Museus e Museologia*.
Mande seus artigos, informações, sugestões, críticas e comentários para:

Departamento de Museus e Centros Culturais do Iphan
SBN, Quadra 2, Edifício Central Brasília
Brasília/DF
CEP: 70040-904
Telefone: 55 (61) 3414-6167

Coordenação Técnica
Palácio Gustavo Capanema
Rua da Imprensa, 16, sala 701
CEP: 20030-120 – Centro – Rio de Janeiro/RJ
Telefone: 55 (21) 2220-8485

Ou, se preferir, para o *e-mail* ct.demu@iphan.gov.br

JORGE CAMPANA

A revista *Musas* foi impressa em novembro de 2007